تاركوفسكي

السينما والحياة



الفن السابع ٣

منشورات وزارة الثقافة

المؤسسة العامة للسينما

ترجمة واعداد :

باسل الخطيب

الاشراف الفني : زهـــــير الحـــمو

السّينما والحياة

الفن السابع

« ٣ »

اندريه تاركوفسكي

السينما والحياة

ترجمة واعداد :
باسل الخطيب

منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما

دمشق ١٩٩١

« لا ، لست انا من آثار حزنكم
أنا لم استحق ان ينساني الوطن »

بوريس باسترناك

الحب هو التضحية

اندريه تاركوفسكي

مقـــدّمة

في نهاية عام ١٩٨٦ كنت ما أزال أدرس الإخراج السينمائي في معهد السينما بموسكو عندما تلقيت دعوة مع مجموعة من الطلاب الأجانب الذين يدرسون في المعهد نفسه ، للسفر إلى لينتغراد وعرض أفلامنا القصيرة في كل من دار الصداقة واستوديو لينفيلم .

في لينتغراد قدمت فيلماً روائياً قصيراً بعنوان (أمينة) . والفيلم يروي مأساة عجوز فلسطينية شهدت بأم عينيها مذبحة دير ياسين ، وكيف بقيت صور هذه المذبحة الرهيبة جاثمة على ذاكرتها ، تلاحقها ، وتحول حياتها إلى جحيم من الذكريات المعذبة التي لا تُنسى .

بعد انتهاء العرض اقتربت مني سيدة شقراء بثياب رصينة ، وهنأتني ، وأبدت رأيها بالفيلم قائلة : « لقد أعجبني فيلمك . . إن فيه شيئاً من عناصر تاركوفسكي . . » .

عناصر تاركوفسكي ؟ !

لم أعرف ماذا كانت تعني بـ « عناصر تاركوفسكي »، لكنني شعرت آنذاك باحساس فرح خفي مع أنني لم أكن أتصور تماماً من هو تاركوفسكي فإلى ذلك الحين ، وخلال سنوات الدراسة في معهد السينما ، كنت قد شاهدت فيلماً واحداً لاندريه تاركوفسكي ، وهو فيلمه الروائي الأول (طفولة إيفان) . وقد رأيت فيه فيلماً خاصاً جداً، ومشحوناً

بالعواطف والآلام الإنسانية الصادقة ، ومتميزاً عن كل ما كنا نراه من الأفلام السوفييتية الأخرى . أما أفلامه اللاحقة (اندريه روبلوف) و (سوليارس) و (المرآة) و (ستالكر) . وهي الأفلام التي أخرجها في الإتحاد السوفيتي ، قبل رحيله النهائي إلى الغرب ، فلم يكن بوسعنا أن نراها لإنها لم تكن تُعرض أساساً، وكان الطلاب السوفييت يلجأون إلى تقديم طلبات رسمية حتى يسمح لهم بالذهاب إلى منطقة « محرمة » تقع خارج موسكو وتدعى « الأعمدة البيضاء » حيث يوجد أرشيف سينمائي هائل يضم كل الأفلام التي يمكن أن تخطر بالبال . وتُشاهَد أفلام تاركوفسكي ، بالإضافة إلى العديد من الأفلام الأخرى الممنوع عرضها بشكل علني . وكان الذهاب إلى هذه المنطقة محظوراً على الأجانب .

لكنني عندما شاهدت أفلام تاركوفسكي جميعها أثناء عرضها ضمن فعاليات مهرجان موسكو السينمائي عام ١٩٨٧ . . تذكرت كلمات تلك السيدة من لينينغراد ، وربما أدركت ما كانت تعنيه بعناصر تاركوفسكي . . .

إنها الأمطار التي تتساقط في غرف مغلقة . . .

إنها رؤية الإنسان لأعماق عالمه الداخلي من خلال النظر إلى المرآة .

عدت إلى موسكو في أمسية التاسع والعشرين من كانون الأول عام ١٩٨٦ ، وكانت العاصمة الروسية تستعد لاستقبال العام الجديد وكانت شوارعها مزدانة بالأضواء الملونة التي تتراقص انعكاساتها على صفحة الثلج الأبيض المتوهج ، وكان الجميع يتبادلون التهاني والأمنيات الطيبة .

في اليوم التالي ذهبت إلى معهد السينما ، فتحت الباب ، عبرت الممر ، وفجأة رأيت أمامي على واجهة المدخل إعلاناً مكتوباً بالخط الأسود العريض ، يشير إلى وفاة المخرج اندريه تاركوفسكي ، يوم الأمس ، في فرنسا .

لقد مات وحيداً ،بعد أن أنهكه السرطان ، في بلاد غريبة عنه ، بعيداً عن أرض وطنه الذي أحبه وأخلص له حتى النهاية . . وربما يكون قد مات أيضاً بسبب مرض آخر لم يقو على تحمله ، مرض يدعى الحنين . الحنين إلى الوطن . وفي موسكو ، كان المسؤولون المباشرون عن عملية التسميم الطويلة الأمد التي تعرض لها تاركوفسكي طيلة حياته الإبداعية ، يرفعون أقداح الفودكا ، احتفالاً بالعام الجديد .

وعملية التسميم هذه بدأت بعد النجاح الكبير الذي حققه فيلم (طفولة إيفان). وكان تاركوفسكي أول من أشار إليها في رسالته الموجهة إلى ممثل لجنة الدولة للسينما ، ألكسي رومانوف ، في نهاية عام ١٩٦٦ : « هذه الرسالة هي نتيجة تأملات عميقة حول وضعي كفنان ، وحول الألم العميق الذي تثيره حملات معادية ضدي وضد فيلم (اندريه روبلوف) . إن هذه الحملات ، من خلال هجومها الشرير وغير المبدئي لا تمثل بالنسبة لي أكثر من عملية تسميم . مجرد عملية تسميم ، بدأت مع ظهور فيلمي الأول (طفولة ايفان) ، وهو الفيلم الذي تم بتر النجاح الذي حققه لدى الجمهور السوفييتي بشكل واضح ومتعمد . . » . .

انقضت سنوات طويلة وسافر أندريه تاركوفسكي إلى إيطاليا في عام ١٩٨٢ لإخراج فيلم سوفييتي إيطالي مشترك ، ثم دفعته ظروف

قاسية إلى البقاء في الغرب وعدم العودة إلى الإتحاد السوفييتي. وكتب في أيلول عام ١٩٨٣ رسالة إلى أبيه يوضح فيها موقفه ويبرر قراره ، الذي وجد نفسه مضطراً لاتخاذه رغماً عنه : « ربما أنت لم تكن تحسب الوقت ، لكنني خلال ما يزيد عن عشرين عاماً أمضيتها في السينما السوفييتية ، كنت عاطلاً عن العمل ،بشكل ميئوس منه ،لمدة سبعة عشر عاماً . لم ترغب لجنة الدولة للسينما في أن أعمل ! لقد قاموا بدس السم لي طيلة هذا الوقت ، والقطرة الأخيرة كانت فضيحة مهرجان « كان » حيث بذلوا كل ما بوسعهم حتى لا أستلم أية جائزة . . ولقد نلت ثلاث جوائز كاملة عن فيلم (الحنين) الذي اعتبره فيلماً وطنياً إلى أبعد الحدود . . » .

* * *

عندما تقدم اندريه تاركوفسكي ، الشاب اليافع ، ضئيل الجسم ، الذي غادر منذ فترة وجيزة مقاعد المدرسة ، بأوراقه ليلتحق بالمعهد الموسيقي في موسكو ، تمكن وبتفوق شديد من اجتياز جميع اختبارات القبول . تابع دراسته في المعهد لمدة سنة ، وكان الجميع يتوقع لهذا الموسيقي الموهوب مستقبلاً لامعاً ، لكنه ترك دراسة الموسيقا فجأة واختفى من المعهد . .

وفي السنة التالية تقدم بأوراقه إلى معهد الفنون الجميلة ، وهناك أيضاً قبلوه وتوقعوا لهذا الرسام الموهوب مستقبلاً لامعاً ، لكنه لم يلبث أن ترك معهد الرسم بعد دراسة سنة كاملة فيه . .

كانت خطوته التالية بعد ذلك مفاجأة لأهله وأقاربه ، فقد التحق بمعهد الثقافات الشرقية ، وكان العمل في السلك الديبلوماسي قد استهواه

فجأة . وفي ذلك المعهد درس ما يقارب السنة ، إلا أنه لم يتركه هذه المرة ، بل طرد منه لعدم تمكنه من تقديم الإمتحانات ومتابعة المحاضرات بانتظام . .

ورحل اندريه إلى الشمال برفقة بعثة جيولوجية ، ولم يعرف أحد من أقاربه سبب رحيله المفاجيء والهدف منه ؟ وبعد عودته تعرف إلى بعض الأوساط المهتمة بالنشاط المسرحي ، وسرعان ما تم ارساله مع زميل آخر ، باعتبارهما ممثلين موهوبين ، إلى مدرسة المسرح الأكاديمية الفنية ، فاجتازا امتحانات القبول بتفوق ، ليصبح أحدهما ممثلاً فيما بعد ، في حين لم يذهب اندريه إلى المدرسة ، ولم يسمع محاضرة واحدة فيها .

وفي أحد الأيام كتب مقالة نقدية حول أحد الأفلام وطلب من إحدى قريباته أن تقرأها له وتبدي ملاحظتها ، ثم أخبر الجميع أنه يود الإلتحاق بمعهد السينما في موسكو .

مضت بضعة أسابيع ورن جرس الهاتف في بيت الشاعر أرسني تاركوفسكي ، والد اندريه ، وكان المتحدث رستسلاف يورينيف ، الناقد والمؤرخ السينمائي المعروف ، والذي أراد أن يهنيء صديقه الشاعر بقبول ابنه في معهد السينما . . وكان رد أرسني تاركوفسكي : « كان الله في عونكم » .

لقد كان خائفاً من أن الذي حدث مع اندريه سابقاً سوف يتكرر هذه المرة .

لكن الأمور سارت على نحو مختلف تماماً .

دخل اندريه عالم السينما . دخله بعصبية وقلق ، مثلما بقي يتذكره

المخرج ميخائيل روم الذي كان مشرفاً على دراسته في المعهد ، حيث قال عنه أثناء إحدى جلسات مناقشة فيلم (اندريه روبلوف) الذي كان ممنوعاً من العرض آنذاك : « أنا أعرف تاركوفسكي منذ سنوات طويلة ، أعرفه منذ امتحانات القبول في معهد السينما ، إنه إنسان عصبي ، وكان يبدو قلقاً وجريحاً في أعماقه بحيث أمضينا وقتاً طويلاً في محاولة تهدئته . إنه حساس وسريع التأثر ، إنه إنسان مبدع حقاً . . » .

وقد بقي كذلك طيلة حياته التي استطاع خلالها أن يترك بصماته العميقة على عالم السينما والثقافة ، من خلال الأفلام التي أخرجها والأفكار التي طرحها .

هذه الأفلام والأفكار كانت خاصة جداً وذات أشكال وصور فنية متميزة وغير مألوفة بحيث اتهمه الكثير من النقاد بأنه مخرج متصنع يوجه أفلامه إلى فئة محدودة جداً من الناس ، في حين يصعب على الفئات الأخرى التي تمثل عامة الشعب أن تفهم مضمون هذه الأفلام . ومع ذلك فقد حدث بعدعرض فيلم (المرآة) على طلاب أحد معاهد موسكو ، بحضور تاركوفسكي نفسه ، أن طرح طالب سؤالاً يتعلق بمضمون الفيلم ، الذي يُعتبر أكثر أفلام تاركوفسكي تعقيداً ، وقبل أن يرد تاركوفسكي على السؤال ، تدخلت عاملة التنظيف المسنة التي كانت تقف عند باب القاعة ، تحمل مكنسة وجردل ماء ، بانتظار أن ينتهي اللقاء حتى تنظف القاعة وتعود إلى بيتها ، تدخلت قائلة : « كل شيء واضح في هذا الفيلم . . هناك إنسان أساء طيلة حياته إلى الناس الذين أحبوه وأخلصوا له . . وعندما أحس بأنه سيموت شعر بالندم وأراد أن يفعل شيئاً حتى يكفر عن ذنوبه . . لكنه لا يدري ماذا يفعل . . طريقه مسدود . . ولهذا فهو يتعذب . . » .

ابتسم تاركوفسكي وهز رأسه قائلاً ·

« صدقوني . . إنها تقول الحقيقة » . .

* * *

أثناء جمع مواد هذا الكتاب لم أكن أفكر بالتركيز على عملية سرد أحداث ومواضيع أفلام تاركوفسكي ، وكان هدفي يكمن ، بالدرجة الأولى ، في تقديم بعض الجوانب من حياة تاركوفسكي ، سواء على الصعيد الإنساني أو الإبداعي ، ولم يكونا لينفصلا على أية حال ، خصوصاً بالنسبة لتاركوفسكي . هذا بالإضافة إلى أنه إذا كانت توجد أفلام لا يمكن سرد أحداثها ، فهي أفلام تاركوفسكي بالذات ... إنها أفلام يجب مشاهدتها ، وأثناء هذه المشاهدة ، داخل أجواء قاعات السينما السحرية ، يجد المتفرج نفسه أمام عالم فني لا مثيل له على الإطلاق ، عالم رائع رغم كل ما يكتنفه من غموض ، غموض الحياة نفسها . عالم يشبه قصيدة شعر حقيقية لا تستسلم للقارىء عند القراءة الأولى ، لكنها تأسره وتثير مشاعره الإنسانية الدفينة ، وعندما يعيد قراءتها للمرة الثانية والثالثة .. والعاشرة . . يكتشف فيها أبعاداً وصوراً جديدة . . وهكذا هي أفلام تاركوفسكي ، يمكن أن نشاهدها لمرات عديدة ، وفي كل مرة سوف يخرج المتفرج مُلهماً ، لقد ألهمه المخرج مشاعر الخير والمحبة ، وأن ينظر إلى العالم حوله بشكل مختلف .

عندما يرحل الفنان الحقيقي عن عالمنا فانه يترك أعمالاً فنية رائعة وذكرى تثير في أغلب الأحيان مشاعر الحزن والألم ، ويترك أيضاً حلماً منشوداً . ولعل تقديم (هاملت) للسينما كان حلم تاركوفسكي المنشود ، فبعد أن قدم (الحنين) في إيطاليا و (القربان) في السويد ،

وأوبرا (بوريس غودونوف) في لندن ، شرع يعمل بكل طاقته على التحضير لفيلم (هاملت) ، مع معرفته المسبقة بأن المرض الخبيث قد انتشر ببشاعة في جسده ولم يترك له سوى أشهر وأيام معدودة .

أثناء بانوراما أفلام اندريه تاركوفسكي في مهرجان موسكو السينمائي عام ١٩٨٧ ، شاهدت فيلماً وثائقياً قصيراً بعنوان (زمن الرحلات) سبق عرض فيلم (الحنين) . وقبل بدء العرض صعد الكاتب الإيطالي تونيو غويرا وتحدث كثيراً عن تاركوفسكي ، وكان يبدو متأثراً للغاية .

(زمن الرحلات) فيلم يتحدث عن رحلات تاركوفسكي في إيطاليا ، برفقة تونيو غويرا ، واختياره لمواقع تصوير (الحنين) . لم يكن كتاب الأشعار يفارق يده ، وكان يبدو مرهقاً وقلقاً . . تحدث عن أشياء كثيرة ، عن أفلامه وآرائه وأحلامه ... قال إن السينما بالنسبة له كالحياة تماماً إذ هي قادرة على استيعاب كل شيء ، ويجب أن تكون هناك علاقة وطيدة بين عمل السينمائي وحياته الشخصية ، ويجب أن يكون لكل فيلم أسئلة ومواضيع أخلاقية يطرحها .

تحدث عن وطنه ، وقال إنه يحبه إلى حد الجنون ...

اللقطة الأخيرة من فيلم (الحنين) . لقد مات غورتشاكوف ، بطل الفيلم ، والموت يعني العودة إلى الجذور ... نشاهد غورتشاكوف جالساً على العشب وبجانبه كلبه الوفي ، تتراجع الكاميرا ، ثمة بركة ماء صغيرة بقربهما ، تتراجع الكاميرا أكثر ونشاهد المرج والتل والأشجار وبيت الطفولة بعيداً . . تتراجع الكاميرا أكثر لتكشف عن أن المكان كله يقع

ضمن جدران هائلة وأعمدة ضخمة لمعبد قديم كان غورتشاكوف يتردد عليه أثناء غربته . .

توقف الكاميرا ... ثمة موسيقا بعيدة ، يبدأ الثلج يتساقط .. تماماً كما في روسيا . .

ينتهي الفيلم .. وتظهر العبارة التالية :

« يُهدى الفيلم لذكرى أمي الراحلة »

اندريه تاركوفسكي

تضاء الأنوار في قاعة العرض . . أذكر ذلك الصمت المخيف الذي خيم فوق الجميع . . لم يرغب أحد في أن ينهض ويغادر القاعة ، كما أن أحداً لم يتفوه بكلمة واحدة .

نظرت حولي ، يبدو أن الكثيرين قد فهموا وشعروا وتأثروا .. وبكوا . .

في حين حاول البعض الآخر أن يرسم على وجهه علامات الفهم والتأثر . .

لكن الأنوار كانت مضاءة . .

وكان كل شيء يبدو واضحاً وجلياً .

* * *

وأخيراً . . .

ينتهي فيلم تاركوفسكي الأول (طفولة إيفان) مع لقطة لشجرة سوداء ميتة . وينتهي فيلمه الأخير (القربان) — والذي صوره بعد أربعة وعشرين عاماً — مع لقطة لشجرة بيضاء ، على وشك أن تثمر . .

حقيقة لا يمكن إلا أن تثير دهشتنا وإعجابنا . .

لقد كان تاركوفسكي يخاف من معرفة ما سيأتي به المستقبل ، إذ كان يعتبره واحداً من شؤون الله الخاصة ، التي لا يجب أن يُقحم الإنسان أنفه بها . لكنه مع ذلك ربما كان يحدس أن (القربان) هو فيلمه الأخير ، فأراد أن يصوغ الجملة الختامية في لحنه الخاص ، وينهيه على درجة من التفاؤل والأمل ، رغم قتامة العالم الذي يعيشه أبطال الفيلم ، والذي يعكس شيئاً من قتامة عالمنا هذا . .

وما بين احتراق الشجرة وانبعاثها يكمن ابداع اندريه تاركوفسكي . وما بين الموت والحياة ، يوجد ذلك المضيق الصعب الذي يتوجب على الإنسان اجتيازه لتحقيق إنسانيته ، والإرتقاء إلى الأعلى .

باسل الخطيب

« سينما أندريه تاركوفسكي »

ڤالنتين ميخالكوفيتش(*)

ظهرت أولى أفلام أندريه تاركوفسكي على الشاشة في مطلع الستينيات . وكان ذلك زمن الآمال والإنتعاش ليس في السينما فقط ولكن في المجتمع بأسره بعد زوال عصر ستالين المأساوي ، وكان تاركوفسكي يؤكد باستمرار من خلال مقالاته وأحاديثه أن مهمة الفن السينمائي الأساسية هي تسجيل الزمن ، وكان يطمح إلى إعادة بناء الزمن بمفهوم شامل ومتعدد الجوانب ، ولهذا لا نجد في أفلامه عصراً معيناً بكل صفاته وأحداثه المميزة ، ولكن نجد الزمن كمقياس شامل للحياة الإنسانية .

ومع أن تاركوفسكي أصبح سينمائياً في سنوات التفاؤل إلا أن أفلامه الأولى جاءت مأساوية ، وكان لايزال يشعر في أعماقه بثقل عصر الركود . « يتضمن الفن في داخله شوقاً إلى المثل العليا . يجب على الفن أن يبث الأمل والإيمان في الإنسان حتى لو كان العالم الذي يتحدث عنه لا يترك مجالاً لهذا . . » . وتبدو كلماته هذه إعلاناً حماسياً للتحرر من الزمن والوقوف ضده .

كان باسترناك يعتقد أن المبدع الحقيقي رهينة الأبدية، لكنه واقع

---

* ڤالنتين ميخالكوفيتش: ناقد سينمائي سوفيتي ، مؤلف دراسات عديدة حول السينما والتلفزيون .

في اسر الزمن . . وفكرة باسترناك هذه بحاجة إلى تعديل عند إسقاطها على تاركوفسكي الذي لم يكن يشعر بنفسه أسيراً . لقد عاش في زمنه وبعيداً عنه ، رفض كل الشروط المسبقة والتحديدات الضيقة . وقد كُتب عليه أن يتعلم هذا الرفض منذ طفولته وصباه وهما الفترتان الصعبتان في حياته . لقد افترق والداه وهو لم يتجاوز الثالثة بعد وقامت أمه برعايته وشقيقته الصغيرة . معتمدة على راتب مصححة طباعية ضئيل . ولهذا السبب ربما حاولت ألا يشعر ابنها بنفسه أسيراً للحاجة والعوز ، فألحقته بمدرسة للرسم والنحت وبدروس خصوصية للموسيقا ، متأملة أن يصبح أندريه الصغير موسيقياً في المستقبل . . لكن هذه الدروس لم تحدد مهنة المستقبل بل مكنته من ملامسة الفنون الراقية والأبدية . وفي شبابه عمل أندريه في بعثات جيولوجية ، ثم انتسب إلى معهد اللغات الشرقية حيث جذبه حبه لثقافة الشرق وتقاليده ، وعندما أصبح مخرجاً معروفاً كان تاركوفسكي يتحدث ويكتب باستمرار عن صلاته الروحية بفن الماضي وخصوصاً الأدب الروسي العظيم في القرن التاسع عشر ، وإبداع تولستوي ودوستويفسكي .

إن الفن الرفيع يتأثر بالعصر ، والظروف التاريخية . والمثل الإنسانية العليا التي يحملها والتي لا يستطيع الزمن انتزاعها وتحطيمها : هي التي تحدد أبديته واستمراريته .

وتكمن مأثرة تاركوفسكي السينمائية في أنه أصبح بعد سنوات الحقبة الستالينية واحداً من الذين دافعوا عن قيمة الفن واستقلاليته ، وكان يطمح أن تكتسب أفلامه هذه القيمة وتتوافق بالتالي مع المهمة السامية التي أداها الفن على مدى العصور .

السينما — فن زمني . وهي ليست كذلك فقط لإن مادتها تتكون من « الزمن المسجل » : حركات . أفعال . أحداث يقوم بها الممثلون؛ ولكن لإن السينمائي لا يستطيع أن يعمل مثل الكاتب ويبدع أفلامه في عزلة وسكون مكتبه .

إن السينمائي بحاجة إلى آلة الإنتاج الضخمة حتى يتمكن من تحقيق فكرته . وتشغيل هذه الآلة يتطلب وسائل وإمكانيات مادية ضخمة . إن الفيلم مقيد بإحكام إلى زمنه ، إلى اللحظة الحالية ، ويجب أن يباع الآن فوراً حتى تتمكن آلة الإنتاج من الإستمرار . أما تاركوفسكي فكان يطمح للإبداع دون الإعتماد على النجاح الفوري السريع ، ومن أجل أن يتمكن الناس في أوقات لاحقة من رؤية أفلامه مثلما يرون أنفسهم في المرآة . والمرآة هي صورة تاركوفسكي المحببة والموجودة في أفلامه كلها .

أدت المهمة التي وضعها نصب عينيه إلى اصطدامه بالجهاز الإداري لآلة الإنتاج السينمائي . فانهالت العقوبات عليه : رُفضت مشاريعه ، أُهملت أوراق عمله . ووضعت أفلامه على الرف أو كانت تعرض لفترة قصيرة وبعدد محدود جداً من النسخ بحيث بقيت غير معروفة بالنسبة للجمهور تقريباً . وفي عام ١٩٨٢ وبعد أن انتهى من تصوير فيلم (الحنين) في إيطاليا ، لم يعد إلى وطنه وبقي في الغرب . لقد كان مضطراً لمثل هذا القرار الذي لم يفرضه عليه قلق بصدد راحته واستقراره وإنما الدفاع عن قيمة الفن السينمائي التي كان يؤمن بها ويحرص عليها كشيء مقدس .

وبدأ تشرده في الغربة وتنقله من مدينة لأخرى ومن بلد لآخر .

بدأ بحثه عن الدار والمأوى الدائم . ولم يكن يشعر في أي مكان بالقرب من الناس والأرض مثلما كان يشعر في وطنه ، بل كان يبتعد بشكل واع عن الأرض الأخرى والناس الآخرين لدرجة أنه لم يكن راغباً حتى في تعلم الكلمات القليلة والضرورية جداً للحياة اليومية الغريبة عنه . وأدى إحساسه بالوحدة والغربة إلى تفاقم مرضه . وفي عام ١٩٨٦ مات تاركوفسكي بسرطان الرئه في باريس . كان يدافع عن سينما تستحق أهميتها ومهمتها الرفيعة ، لكنه أحرق نفسه في هذا الص اع وسقط ضحية له .

إن الفنان الذي يعيش خلافاً لزمنه يكون إنساناً غير مفهوم . وقد اصطدم تاركوفسكي بعدم الفهم إلى حد كبير ، وإنه يتوجب علينا الآن رغم التأخير ، أن نتعمق فيما أراد أن يقوله لنا وأن نرى أفلامه ونستمع إلى أقواله ونحاول إدراك أفكاره . إن مثل هذا الإنجاز هو واجبنا تجاه الفنان .

* * *

بدأ تاركوفسكي طريقه الإبداعي في ظروف انعطاف سينمائي كبير . حيث أن ثورة حقيقية حدثت في السينما آنذاك ، في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات ، وشهدت تحولات مباشرة على ثلاثة محاور :

أولاً : حدث تطور كبير في مفهوم الوثائقية ، ليس في السينما التسجيلية فحسب بل والروائية أيضاً ، وكان مفهوما « الحقيقة » و« الصدق » يمثلان القمة العليا التي يجب أن تطمح السينما إليها .

ونشأت ظاهرة جديدة في السينما التسجيلية عرفت باسم « سينما

فاريته » وهذا المصطلح هو الترجمة الحرفية للتعبير الروسي « سينما الحقيقة » الذي أطلقه في العشرينيات دزيغا فرتوف على أفلامه التسجيلية ، إلى أن جاء السينمائيون التسجيليون ونقلوا مصطلح فرتوف إلى الفرنسية واعتبروا أنفسهم أتباعاً له .

وسرعان ما انتقلت أساليب التسجيليين إلى السينما الروائية ، ولجأ الفيلم الروائي إلى استخدام الكاميرا السرية واسترجاع الأسلوب التعبيري « السينما الحقيقة » . وأخذ السينمائيون يصورون أفلامهم في الشوارع والبيوت الحقيقية وليس وسط ديكورات الأستوديو المتحركة ، واضطر الممثلون إلى الإختلاط في الشوارع مع عامة الناس الذين لم يلحظوا أنهم أصبحوا ممثلين ثانويين رغماً عنهم . ولكن والحق يقال إن الممثلين بدأوا ينزلون إلى الشارع ويختلطون بعامة الناس قبل « سينما الحقيقة » كما حدث في فيلم (السيد ريبوا) الذي أخرجه رينيه كليمان عام ١٩٥٤. وهكذا راج الأسلوب بشكل عرضي حتى لم يعد أمراً نادراً في الستينيات ، ولقد وجد الممثل نفسه وسط جموع الناس في الشارع مضطراً لأن يؤدي دوره بشكل مختلف ، أكثر طبيعية ، حتى يتوافق مع المحيط الحقيقي حوله . وبدأ المخرجون يستعينون أكثر فأكثر بممثلين غير محترفين ، بأناس عاديين ألفوا التعبير عن وسطهم فكانوا يؤدون أدواراً قريبة إليهم . وهكذا كانت السينما الروائية تطمح إلى « الصراحة » و « الحقيقة» وهي أساليب « جمالية السينما التسجيلية » .

واستوعب تاركوفسكي هذا الإتجاه بطريقته الخاصة وأعلن بجرأة من خلال مقالة « الزمن المسجل » التي صدرت عام ١٩٦٧ أن الأفلام

التسجيلية هي أفضل مشاهدة سينمائية ، وأبدى إعجابه بأفلام (الظلال) لجون كاسفيتس ،و(الإتصال) لشارلي كلارك ،و (وقائع صيف واحد) لجان روش،وهي أفلام اعتُبرت في حينها انجازاً لجماليات السينما التسجيلية.أما بالنسبة لتاركوفسكي فان الحقيقة والصدق لم يعتمدا على أسلوب تثبيتهما ، ولكنهما كانا خاصية ما سوف تسجله الكاميرا وتعبيراً عن حالته الداخلية .

وطرح تاركوفسكي مبدأ – « الرصد هو البداية المكونة للسينما » ورغم التقارب الظاهر للمبدأ مع جمالية السينما التسجيلية إلا أنه يختلف عنها، لان الرصد بالنسبة لهذه الجمالية يعني عدم التدخل في المادة التي يتم تصويرها . أما تاركوفسكي فيرى أن الرصد لا يمثل موقف المشاهد الحيادي الذي يتطلع بغير تأثر إلى الأحداث الجارية أمامه . إن الرصد اندماج مع المرئي حيث يصبح العالم في هذه الحالة مضمون الراصد وحياته المفعمة بالعواطف . ولا يكتفي الراصد بأن يسجل بنظراته ولكنه يتلقى الواقع من أعماقه ويشعر بحركته وصداه العاطفي بشكل حاد جداً ويبقى من الناحية الجسدية موجوداً في محيط الأحداث حتى تتمكن من التدفق « وفق ارادتها » بحرية واستقلالية .

وأصبح مفهوم « الواقعة » مركزياً في شاعرية تاركوفسكي ، وقد يبدو مأخوذاً من قاموس « السينما المباشرة » . لكن المخرج أراد أن يقدم على الشاشة « الواقعة السينمائية »، ويكتب في « الزمن المسجل » أنه يمكن للأحداث والحركة الإنسانية وأية مادة واقعية أن تندرج ضمن مفهوم الواقعة . وبالتالي فان «الوقائعية » لا تُحدد مسبقاً من خلال إنتماء ما يتم تصويره إلى مجموعة معينة من الظواهر ، « الوقائعية » خاصية يمكن أن تكتسبها أشياء حقيقية موجودة في الشارع أو أشياء يعدها المسؤول عن

الإكسسوار في التصوير الداخلي ، إنها خاصية الصورة نفسها ، وهي تنشأ عندما يُعاد تكوين المادة بكل علائمها وخطوطها و « خصوصيتها الوقائعية » .

تم تصوير (طفولة إيفان) و (أندريه روبلوف) بالأبيض والأسود. ثم أضيف اللون في (سولیارس) إلى وسائل التعبير الأخرى وساعد على إعادة تكوين هيئة الأشياء بقدر ملموس . ومن المدهش أن تتجلى « الوقائعية » في فيلم خيالي ، وليس فقط في مشاهدة الأرضية حيث الشجيرات والأعشاب والنهر الذي يخرخر ببطء في مجراه وسط غناء مذهل من الألوان والملامح الطبيعية ، ولكن في المشاهد الفضائية أيضاً ، وفي أحدها يسقط دورق مليء بالأوكسجين السائل . ويرافق سقوطه صوت حاد ومنذر بالشؤم . تتطاير شظايا الدورق وتسقط على الأرض وتتأرجح بنتوءاتها البارزة ، وتبدو هذه الشظايا أكثر من كونها مادة تم تصويرها وتسجيلها ، إنها واقعية الدرجة ملموسة جداً ، كأنها هنا إلى جانبنا تتلألأ وتثيرنا بغموضها وتدعونا لملامستها ،ومع هذا فهي واقعة .

الإتجاه الثاني الذي انطلق في زمن الإنعطاف السينمائي كان من خلال البناء الدرامي السينمائي . ودعوه آنذاك بمصطلح جديد وهو « الديدراميه » أي الحد من الدرامية . وكانت السينما في السابق تفضل المواضيع « الحديدية » المحكمة بقوة والتي تتألف عادة من ثلاث مراحل: البداية والذروة والنهاية . وكانت هذه المواضيع الثلاثية المراحل تبنى وفق مخطط محدد : ثمة أحداث تجري في وسط معين : تتطور الأحداث وتجذب الممثلين إلى مدارها وتحطم مصائرهم والنقطة العليا في تطور الأحداث هي الذروة وينتهي الصراع بعدها بشكل أو بآخر وتأتي النهاية .

وكان هتشكوك يشبه هذا البناء بسطح ماء هادىء يُرمى حجر فيه فيولد دوائر ويفقد سطح الماء وضوحه واستواءه،ولكن في النهاية تنشأ علاقات جديدة بين الشخصيات وسطح هادىء جديد .

وفي تلك المرحلة بدأت تتبلور مبادىء جديدة في بناء الموضوع . وقدم تاركوفسكي الكثير أثناء هذه العملية ، وحتى أفلامه الأولى لم تكن مبنية وفق مخطط درامية المراحل الثلاث بأحداثها المتدافعة . لقد أكد من خلال حديثه عن مبادىء تشكيل الميزانين : أنه يجب على المخرج أثناء معالجته للميزانين « أن ينطلق من حالة الشخصيات النفسية وأن يجد استمراراً لهذه الحالة في كل من البناء الداخلي والديناميكي للموقف » ويبدي المطلب نفسه أثناء حديثه عن البناء الدرامي للفيلم ويكتب بهذا الصدد : « إن أكثر الأمور سطحية وإهمالاً في السينما تلك المتعلقة بعالم الشخصيات النفسي ، وأقصد هنا إكتشاف وإدراك الحقائق العميقة للحالات التي تتواجد الشخصيات فيها » .

إن الشخصيات في السيناريو « الحديدي » تتشكل مع عملية تطور المكيدة . وبهذه الصورة تبدو هذه الشخصيات نتاجاً للمكيدة . لكن تاركوفسكي يرى أن الشخصيات لا يجب أن « تتكون » من خلال المكيدة وحركة الأحداث ، بالعكس ، يجب عليها ، بحالتها الداخلية العميقة ، أن تولّد الأحداث . وهذا ما حققه تاركوفسكي سواء في أفلامه أو في رؤيته الخاصة لنظرية « الديدرامية » .

وأخيراً ، الإتجاه الثالث والمتعلق بفن التصوير السينمائي . وتبدو التغييرات ملحوظة في إبداع سرغي أوروسفسكي الذي صور (تطير الغرانق) عام ١٩٥٧ و (رسالة لم ترسل) عام ١٩٦٠ و (أنا كوبا)

عام ١٩٦٤ ، بالإضافة إلى أفلام عديدة أخرى . في السابق لم تكن اللقطة السينمائية تختلف كثيراً عن الصورة الفوتوغرافية أو اللوحة التشكيلية لأنها كانت تعيش وفق قوانين التكوين وعمق اللون والضوء المأخوذة أساساً من التصوير الفوتوغرافي والرسم . واعتمد اوروسفسكي في منهجه الجديد على الرفض الواعي لسكون اللقطة الفوتوغرافي ، وقد بدأ مع نهاية الخمسينيات باستخدام الكاميرات المحمولة مع عدسات ذات بعد بؤري قصير ، وهذه التقنية ساعدته على الحركة والمناورة والإحتفاظ بصورة واضحة حيث تكون المواد والأجسام بعيدة عن جهاز التصوير وتبدو قريبة منه . وهكذا تداعى المبدأ الأساسي في التصوير الفوتوغرافي من خلال اللقطات التي صورها أوروسفسكي . وأخذت حركة الكاميرا العاصفة تحطم كل ما هو آني وتقذفه خارج إطار الشاشة . كان أوروسفسكي يطمح إلى تحريك الخط الساكن على الشاشة .

قام فاديم يوسف بتصوير أفلام تاركوفسكي الأولى ، بما فيها (سوليارس) . وقد اتبع الأسلوب الجديد وكانت كاميرته ديناميكية أيضاً . ويقول يوسف : « إننا من خلال حركة الكاميرا نُضمِّن اللقطة فضاء أكبر ونفكك حدوده الصارمة . وهذه الحركة بحد ذاتها تفترض وجود حياة قائمة إلى اليمين واليسار ، إلى الأعلى والأسفل . ويكفي أن نقوم ببانوراما في اتجاه معين حتى نرى شيئاً جديداً ، وهكذا تقود الكاميرا المتفرج في لقطات عميقة ذات أبعاد لا تنتهي . إذا لم تكن مشابهة للحياة فهي قريبة منها إلى الحد الأعظم .. » .

قائمة مهمات رائعة وضعها فاديم يوسف نصب عينيه ، بالإضافة إلى اقتراحات تاركوفسكي النظرية، وهو الذي كان يرى أن الصورة

الفنية يجب أن تكون عميقة ورحبة حتى « نذوب فيها كما في الطبيعة ، نُشحَن بها ، نضيع في أعماقها ، نغرق في فضاء لا يعرف أعلى أو أسفل..».

وتستند سينما تاركوفسكي إلى لغة مختلفة تماماً عما كانت سابقاً . وهذه اللغة تقوم على واقعة بسيطة وواضحة ، وهي أن السينما خلافاً عن الفنون التصويرية الأخرى كالرسم والغرافيك والتصوير الفوتوغرافي ، قادرة على استرجاع الحركة . ولهذا فان الكلمات الأولى في أي حديث سينمائي يجب أن تتعلق بدينامية الشيء وإيقاع حركته ، ويؤكد تاركوفسكي : « الإيقاع هو العنصر الأساسي المكوّن في السينما » . ويضيف قائلاً : « بالنسبة لي فان إحساس الإيقاعية في اللقطة يشبه الإحساس بالكلمة الصادقة في الأدب .. » . إنه يمجد الكلمة الصادقة والإيقاع لأنهما يتوافقان مع صفاتهما الطبيعية ومتشابهان في وظيفتيهما ، فكل منهما يمثل جوهر أسلوب التعبير في فنه .

تملك كل حركة محدودية نوعية تتشكل بواسطة الوتيرة والشدة والإستمرارية . وهذه الصفات يجمعها مفهوم واحد هو « الإيقاع » . إننا نتلقى اختلاف الديناميكية من خلال إيقاعها . والحركة هي عملية زمنية تدور ضمن الزمن ، والكاميرا عندما « تسجل » سير العملية ، تثبت تدفق الزمن . ويرى تاركوفسكي أن « تسجيل » الزمن هو الوظيفة الأساسية لجهاز التصوير السينمائي ، ولهذا يمثل مفهوم « الزمن المسجل » أساس الأسس في شاعرية تاركوفسكي .

وفي أفلامه لا يتم التعبير عن سير الزمن من خلال الحركة الفيزيائية فقط ، ويقول المصور يوسف « عندما نريد تصوير شيء ما . مثل علبة تبغ أو علبة بودرة ، فإننا نصوره بحيث تبدو بصمة الزمن واضحة عليه

ويحمل ختم ومصير أصحابه السابقين . وسرعان ما يعطينا هذا الشيء كل ما هو موجود فيه أساساً بالإضافة إلى ما يحمله الآن ، فنشعر بعمره، بمادته ، بالفنان الذي صنعه ... » إن كلمات يوسف توضح سبب انجذاب تاركوفسكي إلى « الوقائعية » . فالشيء الذي يتم تصويره ، وهو يحمل أثر وبصمات أصحابه السابقين ، لا يعرض أمام المتفرج شكله المادي فقط . ولكن يتم إدراكه من خلال قياس الزمن : كعملية مستمرة ، إذ أن المتفرج يشعر بحياته ومصيره في نطاق الزمن . وبالتالي فان العالم الخارجي عند تاركوفسكي متحرك رغم سكونه ، كأن الحركة « تتقمص »جسد الأشياء وتستقر في مادتها التي تظهر على الشاشة كعملية مستمرة وكحياة .

إن الطموح إلى تسجيل الزمن لا يتعلق بتاركوفسكي وحده ولكن بجيل كامل من المخرجين المجددين في الستينيات ، وهذا الطموح يكمن في أساس التحولات السينمائية التي سبق ذكرها .

ومع أن السينما كانت تسترجع الديناميكية والحركة منذ زمن الأخوين لوميير ، إلا أنه لم يحصل أبداً من قبل أن استخدمت خاصية الديناميكية التعبيريه بهذه الكثافة مثلما حدث في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات . إن سينما « الزمن المسجل » خلاصة عمل فنانين كثيرين ، وتشهد على أصالة وحداثة هذا العمل ظاهرة تدعى « أفلام الرف » انتشرت في الستينيات بوجه خاص . وهذه أفلام لم تعرض على شاشات السينما وحفظت على رفوف المستودعات والأقبية . ومنها كان فيلما (أندريه روبلوف) و (المرآة) . لقد عُرض الأول بشكل محدود بعد سنوات من تصويره وبحذف الكثير من مشاهده ، وعرض الثاني على نطاق ضيق للغاية بحيث بقي مجهولاً بالنسبة للجمهور .

ومن المعتقد أن لغة هذه الأفلامهي أحد أسباب مصيرها الصعب . إن شكل أية لغة وبما في ذلك السينمائية ، لا يمثل موضوعاً لنقاشات أكاديمية ، وكل مجتمع وعصر يطرح أمام الفن مجموعة من المواضيع والمشاكل التي تنتظر حلولاً عميقة وجذرية ، وبالتالي فان الإعتداء على هذه الأشكال يُعد تشهيراً بتلك المواضيع وتحجيماً لقيمتها .

إن شاعرية الفنان يحددها بشكل مباشر عالم إحساسه . والفنان يميل إلى الوسائل التعبيرية التي تُوصل فهمه ونظرته الخاصة للواقع بأقرب شكل ممكن . ومن أجل أن يتحدث تاركوفسكي عن إحساسه بالعالم لا يلجأ آلياً إلى قوالب لغة جاهزة ، ولكنه يعالج السينما بتوافق مع فهمه للعالم .

لنلتفت الآن إلى أفلام تاركوفسكي ونحاول أن نفهم عالم إحساس هذا المخرج وكل ما حاول أن يعبر عنه في هذه الأفلام من خلال لغة سينمائية جديدة .

* * *

دخل تاركوفسكي عالم السينما الإحترافية بفيلم (طفولة إيفان) . والذين يؤرخون عادة لحياة الفنانين الكبار يجدون عيوباً في أعمالهم الأولى ، ويبدو لهم أنهم لم ينضجوا بعد . وبالطبع اكتسب تاركوفسكي لاحقاً خبرة الإخراج وصلابة الموقف ، لكن فيلم (طفولة إيفان) والذي تتم مقارنته عادة مع الأفلام التالية ، لا يدل على محاولة للتعلم بقدر ما يشهد على ثقة المخرج بنفسه . لأنه سوف يطرح منذ فيلمه الأول مواضيع وأفكاراً لن يتخلى عنها فيما بعد . حتى أن فيلمه الأخير (القربان) يتلامس مع (طفولة إيفان) من خلال موضوع هام جداً ،

فهنا وهناك يفقد البطل بيته . تنتزع الحرب بيت إيفان ، ويحرق ألكسندر ، بطل (القربان) ؛ بيته بيده . وتوجد أيضاً صلة أخرى بين هذين الفيلمين تتمثل بموضوع المرآة ، وبالمناسبة فان المرآة سوف تظهر في كل أفلام تاركوفسكي وستكون عنواناً لأحدها ، ففي (القربان) وقبل أن يحرق الكسندر بيته ، تسجل الكاميرا صورته المنعكسة على المرآة ، ونجد مرآة أخرى معلقة فوق سرير ابنه الصغير ، قاتمة وغامضة كأنها هوة أو باب إلى عالم آخر . وتظهر المرآة عند تاركوفسكي لأول مرة في (طفولة إيفان) وتكون مثبتة على أحد أعمدة الكنيسة التي اتخذها الملازم غالتسف مقراً قيادياً له ، وأحياناً كثيرة تلتقط الكاميرا صورة إيفان المنعكسة على المرآة .

ولا يرتبط فيلم تاركوفسكي الأول مع أفلامه اللاحقة بمواضيع وأفكار تصويرية فقط . إن كل فنان عندما يؤلف أفلامه ، يبدع في الوقت نفسه عالمه الخاص . إن الرسوم والنقوش المحيطة بالعالم الذي ابدعه تاركوفسكي في (طفولة إيفان) تصبح في أفلامه التالية أكثر تحديداً ووضوحاً ، لكن هذا التحديد انتشارٌ لما كان موجوداً في الأساس في مخيلة تاركوفسكي المبتدىء .

كتب تاركوفسكي في إحدى مقالاته في السبعينيات ، إن أهمية الفن تكمن في أنه يحمل شوقاً إلى المثال . ويتركز هذا الشوق عند تاركوفسكي في شخصياته الرئيسية ، بدءاً من (طفولة إيفان) إلى (القربان) . ويكون المثال الذي تطمح إليه الشخصية الرئيسية في معظم هذه الأفلام واقعاً آخر أو مجرد ذكريات عنه . إن هذا السطر من القصة الرومانسية القديمة يمكن أن يعبر عما كان يطمح إليه أبطال تاركوفسكي بكل أرواحهم : « وهناك وراء حدود الفضاء القاتم يوجد بلد سعيد ..» .

إنهم يتواجدون في وسط قاتم يناقض المثال ويسيء إليه . ويحتاج البطل إلى قوة وطاقة داخلية حتى يتمكن من اجتياز « حدود الفضاء القاتم » . وقد كتب تاركوفسكي بعد فيلمه الأول : « أكثر الشخصيات التي تثير اهتمامي هي تلك الساكنة من الخارج ، في حين يسيطر عليها في الداخل ولع وطاقة متوترة . ولهذا السبب أحب دوستويفسكي كثيراً . وإيفان ينتمي إلى هذه النوعية من الشخصيات » .

ولا تتشكل مواضيع أفلام تاركوفسكي من صراع الأفراد ولكن من التعارض بين المثال والوسط المحيط الذي لا يضر البطل نفسه بقدر ما يضر مثاله . ويصبح الموضوع الأساسي في إبداع المخرج ، هو محاولة الوصول إلى البلد السعيد واستبداله بالواقع الذي يحيط بالبطل .

والوسط في هذه الأفلام متعدد الصفات ، تحدده الأحداث الجارية فيه . ويمكن اعتبار (طفولة إيفان) و (أندريه روبلوف) أفلاماً تاريخية لا تركز على استرجاع أحداث تاريخية حقيقية ولكن على تصوير ظواهر نموذجية لهذه المرحلة أو تلك ، ... الحرب الوطنية العظمى في الفيلم الأول ، وروسيا في مطلع القرن الخامس عشر في الفيلم الثاني . وفي هذين الفيلمين يخرج التاريخ « إلى خشبة المسرح » ثم ينحصر بمجموعة من اللقطات الوثائقية في (المرآة) ، ولا يعود له أي ارتباط بالأفلام الأخرى : (سوليارس) ، (ستالكر) ، (الحنين)، (القربان) .

ويبدو موضوع (طفولة إيفان) محلياً : حيث يروي الفيلم أحداثاً ذات أهمية محلية لم تؤثر على سير الحرب بشكل جذري : ومع هذا فان مصير الفتى الكشاف مدرج ضمن سياق زمن تاريخي هائل . وفي

مشاهد الفيلم الأخيرة تظهر برلين بعد سقوط الرايخ وتصور الكاميرا سكان العاصمة الألمانية وهم يخرجون من الملاجىء ، ثم تتوقف طويلاً عند جثث أطفال غيبلس الذين قامت أمهم بوضع السم لهم . ومن خلال هذه المشاهد يصب موضوع الفيلم في تاريخ حرب حقيقي ومعروف . ولكن من أجل أن تصبح هذه المشاهد ممكنة ، ويتحول النصر إلى واقع ؛ يقوم كشاف صغير ومجهول بتأدية واجبه .

وفي قاعة الأرشيف في برلين يعثر غالتسف على قرار تنفيذ حكم الإعدام بإيفان . لقد انتهى مصير الكشاف الصغير على نحو مأساوي ، لكن الزمن الذي يشكل هذا المصير جزء منه يتابع حركته حتى يصل إلى حدود وتخوم تبدأ عندها مرحلة تاريخية جديدة .

تفصل الحرب الناس إلى أنصار وأعداء وتجزيء المكان بحيث يصبح قسم منه لنا ، والقسم الآخر للأعداء . ويتدفق الزمن التاريخي في (طفولة إيفان) في مكان مستقطب يفصل النهر بين حدود أجزائه . ويعبر إيفان هذا النهر مرتين ، في بداية الفيلم وفي نهايته عندما يتوجه لتنفيذ مهمته الأخيره . ويعرض عبور النهر في كلا الإتجاهين بشكل مفصل ودقيق بحيث نشعر بالنهر رمزاً جوهريا وصورة للحدود .

وتقوم ضفتا النهر بشكل متناقض كأنما تمثّلان جانبي الحياة والموت. وتنبىء بطبيعة المكان خلف النهر جثتا الكشافين المقتولين ، لياخوف وماروز ، والمعلقتان عند منحدر مشرف على النهر كتذكير بحقيقة الشاطىء الآخر . وتشهد الغابة أيضاً بهذه الحقيقة ، فعندما يعود إيفان من إحدى مهماته في بداية الفيلم . يتسلل عبر الأسلاك الشائكة ويغوص في مياه راكدة ميتة ترتفع منها جذوع أشجار سوداء ملساء كأنها أعمدة

مدفن مظلم . وهذه الغابة الميتة تتناقض بشكل حاد مع حرج البتولا البيضاء الموجود على الشاطىء المقابل ـ شاطئنا ، وفي مشهد لاحق ترقص الممرضة العاشقة«ماشا»وسط جذوع الحرج البيضاء وتبدو أشجار البتولا ترقص معها . لقد تم تصوير « فالس البتولا » بواسطة كاميرا ذاتية تعبر عن وجهة نظر شخص لا يظهر على الشاشة ، وكان هذا الأسلوب متبعا لدى المصورين في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات . ويُعتبر مشهد موت بوريس في فيلم (تطير الغرانق) نموذجا كلاسيكيا لهذا الأساوب ، حيث قام اوروسفسكي بتصوير الأشجار وهي تدور بايقاع محموم كما يتلقاها وعي بوريس الآخذ بالإنطفاء . أما « فالس البتولا » فهو متموج ورقيق ، والرقصة التي « تؤديها » الأشجار ذات الجذوع البيضاء تكتسب إحساس الحياة المرتبط لدى المتفرج بشاطئنا .

إن النهر الذي يفصل جانب الحياة عن جانب الموت لا يبدو مجرد حدود تكتيكية بين مواقعنا ومواقع الأعداء . النهر في الفيلم حد فاصل بين الحياة والموت . وعندما يتوجه إيفان في مهمته الأخيرة،يرافقه مودعاً كل من خولين وغالتسف ، ويدخل قاربهم إلى الغابة السوداء الغارقة ويجتاز « أعمدة المدفن » .

إن عبور إيفان الأخير للنهر يمثل غرقه المتدرج والحتمي في الموت وتوغله في عالم الأموات .

ويوجد في الفيلم ، بالإضافة إلى هذين المكانين الذين يفصلهما النهر ، مكان ثالث غير محصور جغرافياً وينشأ في « أحلام إيفان » . وفي هذه الأحلام يوجد الماء غالباً إلى جانب إيفان ، فأمه تقدم الماء له مرتين حتى يروي عطشه ، ويتكرر موت الأم في « الأحلام » . تصيبها رصاصة ،

تسقط على الأرض قرب البئر ويتناثر الماء من الدلو . وفي عمق البئر الغامض والمظلم تشير لإبنها أن يرى نجوم النهار الساطعة ، وفي حلم ثان يرى إيفان نفسه في جب البئر والدلو يهوي عليه من الأعلى ، وفي حلم آخر ، الأكثرشاعرية بين هذه الأحلام ، تسير شاحنة محملة بالتفاح على شاطىء النهر وتتساقط منها الثمار الذهبية وتتناثر على رمال الشاطىء فتأكلها الخيول . وينتهي الفيلم مع « حلم » يوجد فيه الماء أيضا ، ولقد عرف المتفرج لتوه بموت إيفان ، ولهذا فان الرؤية الأخيرة هي « حلم » موجود بشكل مستقل عن الشخص الذي يراه وربما نشأ في خيال المؤلف ذاته وليس في خيال بطل الفيلم .

في النهاية لا يعود إيفان كشافا عسكريا ولكن مجرد صبي يركض برفقة صديقته على شاطىء النهر تجاه الماء المتلألىء بفرح ودفء تحت شعة الشمس . كأن المخرج يريد تحقيق العدالة العليا من خلال المشهد ، وبعد أن يكون إيفان قد فارق الحياة ، فيبدو المشهد خارجاً عن الواقع وما إن يظهر على الشاشة حتى ينقطع فجأة من الداخل وبومضة مشؤومة تقتحم المشهد لقطة شجرة سوداء محترقة ، كأنما نُقلت من الغابة الميتة إلى هذا الجانب من الشاطىء لترمز إلى مصير الكشاف الصغير .

في تقاليد الميثولوجيا الصينية يرمز الماء إلى بداية الأنوثه الخصبة التي تحمل بذرة الحياة ، وربما أن « أحلام إيفان » تنجذب إلى هذه التقاليد.الأم والماء مرتبطان جوهرياً كمنابع للحياة . وبفضل هذه المنابع والقوة الخلاقة الكامنة فيهما فان الحياة تنشأ وتتطور . والزمن الذي يتم فيه هذا الخلق يناقض زمن الحرب الهدام . إن الأم والماء يمثلان في الفيلم « نيابة عن » قوانين الحياة الإنسانية وقوتها الخالدة ، وبفضلهما تتراكم طبقة زمنية خاصة ، زمن وجودي وحياتي .

يؤكد تاركوفسكي أن عمل السينمائي يكمن في « نحت الزمن » ، أي خلق « سيل زمني شخصي » مؤلف من ديناميكية المقاطع والأجزاء المسجلة . وهذا النحت يشبه عمل المثّال الذي يخلق من أكوام الطين إبداعه الحجمي ذا المقاييس الثلاثة . وفي (طفولة إيفان) تعترض خلق « السيل الشخصي » صعوبات كثيرة يحددها مسبقا اختلاف نوع وشخصية « المادة » التاريخية . وتتصارع في الفيلم طبقتان زمنيتان : زمن تاريخي ، وزمن وجودي ، وكانت مهمة المخرج مزج هاتين الطبقتين داخل إطار الموضوع ، وقد فعل ذلك من خلال إيفان .

الذين كتبوا عن الفيلم لم يدهشهم مصير إيفان بقدر ما أدهشتهم صرامته غير الطفولية . وقد كتب جان بول سارتر عنه « وحش كامل ، رائع وشنيع » . وإذا نظرنا إلى الفيلم من خلال ملامح البطل التشخيصية فإنه يمكن اعتبار (طفولة إيفان) فيلم بورتريه . ومع ذلك فان الفيلم ليس بورتريه ، لان الشخصية الرائعة والشنيعة في آن واحد ليست مادة الصورة الأساسية ، ولكن العملية بحد ذاتها ومجرى الأحداث التي تحكم نشوء هذه الشخصية . ولقد اختارت الحرب إيفان من الزمن الحياتي .

عُرض الفيلم في قاعات السينما البولونية تحت عنوان (أبناء الحرب) والذي يعبر بدقة عن مصير إيفان . إن البداية المكونة للحياة والمتمثلة بالأم والماء تتراءى له في « الأحلام » فقط وتبتعد إلى مجال اللاواقع . إن إيفان لم يعد ابنا لأمه الآن ولا حتى ابنا للفوج العسكري ! لقد أصبح من أبناء الحرب ، أبناء زمن الدمار . إيفان مأساوي بكل معنى الكلمة ، لقد اندمج مع زمن الحرب ، زمن العنف والكراهية ، وتحت تأثير هذا الزمن انقلب إلى شخص عنيف وحاقد ، وعندما يموت في النهاية يتلاشى تماما دون أن يترك أثراً في ذلك الزمن الذي تقارب معه خلافا لكل

طموحاته وآماله الإنسانية التي تعيش خفية في أعماقه ولا تكشف عن نفسها إلا نادراً وفي الأحلام فقط ، دون أن تتجسد في الحياة وتصبح واقعية .

يكتب ج.برنانوس في إحدى رواياته : « لماذا نتصور طفولتنا المبكرة جميلة وشفافة دائما ؟ إن الطفل مثل الآخرين له مصائبه الخاصة وهو عموما ضعيف في مواجهة الألم والمرض ... ومع ذلك ، ومن إحساس ضعفه يستخلص الطفل مبدأ السعادة ويعتمد بذلك على أمه . إن حياته كلها تكمن بالنسبة له في نظرة واحدة من أمه ، في ابتسامتها ..» وعندما تموت الأم تنطفىء ابتسامتها التي تمثل بالنسبة لإيفان « مبدأ السعادة » وينهار حاضره وماضيه ومستقبله .

إن إيفان الذي يحمل في أعماقه رؤية البلد السعيد يفتتح في أفلام تاركوفسكي رتل الأبطال المثاليين . وفي النتيجة فان أحداً منهم لن يكون مأساويا مثل إيفان ، إذ أن لدى كل منهم أمل دافىء بأن البلد السعيد الذي يطمح إليه ، يمكن بلوغه .

* * *

ينتمي بطل فيلم (أندريه روبلوف) إلى عصر آخر ، لكنه يبدو شقيقا روحياً لإيفان . إن روبلوف أيضاً يحمل في أعماقه رؤية البلد السعيد .

يتألف الفيلم من ثمان حكايات ، ثمان برهات من حياة رسام الإيقونات العظيم ، ورغم أن هذه الحكايات لا ترتبط ببعضها البعض من ناحية البناء الدرامي وتطور الموضوع إلا أن الفيلم يبقى متماسكاً. هذه الحكايات المغلقة مرتبطة بمنطق مصير الفنان وفكرة المؤلف ، وقد وضح تاركوفسكي في إحدى المقابلات أن أندريه روبلوف الذي نشأ

في الدير تحت اشراف سرغي رادونجسكي تتملكه تصورات رائعة حول العالم ، لكن مواجهة الواقع الحقيقي تنتزع منه كل أوهامه وتصيبه بأزمة روحية عميقة ، إلا أنه يجد القوة في نفسه لإجتياز هذه الأزمة ويعود إلى الرسم مجدداً ويجسد في إيقوناته مُثلاً مضيئة حول الوحدة والحب . إن هواجس روبلوف لا تتركز على الرسم ، بحيث لا نراه يرسم الإيقونات في الفيلم أبداً . إنه متعطش لأن يصبح مثاله واقعياً ويقود الناس إلى البلد السعيد . روبلوف إنسان محرض ، وتتجلى مهمته بشكل واضح من خلال حديثه مع فيوفان الإغريقي .

في هذا الحديث يتحدد الخلاف بين الفنانين حول رؤية كل منهما لموضوع يوم القيامة ، ويقول فيوفان : « ولكن لابأس ! إن يوم القيامة قريب وسوف نحترق جميعنا مثل الشموع ، تذكّر كلماتي ، يومئذ سوف يلقي كل واحد ذنبوبه على الآخرين محاولاً أن يتنصل من المسؤوليه أمام المالك الأعظم » . إن فيوفان مقتنع بأن هذا الواقع المُغرض والقاتم لايستحق سوى التدمير . أما روبلوف فانه يعاني ولا يستطيع أن يمسك الريشة لفترة طويلة أثناء عمله على رسم جدران كاتدرائية أو سبنسك في فلاديمير . إنه لا يريد تصوير يوم القيامة كطوفان بشري شامل وعقاب قاس للناس بسبب طمعهم وحماقتهم ، ويقول : « لا أستطيع أن أرسم كل هذا . إنه أمر كريه بالنسبة لي . . هل تفهم ؟ لا أريد أن أثير فزع الناس » . ويأتي الحل بعد المعاناة والآلام . ويرسم روبلوف يوم القيامة كأنه عيد ، خروج احتفالي للناس إلى البلد السعيد ، ولا نرى المسيح قاضياً رهيباً بل زاهداً يلامس العالم من مكانه ويشير بيده اليمنى إلى طريق الصالحين ، وباليسرى إلى المذنبين . وهكذا يصبح مضمون اللوحة العميق قيام عالم المثال وليس موت العالم المذنب .

ويعاني روبلوف من أزمة روحية عميقة نتيجة غزو مدينة فلاديمير ، فالأمير الروسي . والمدعو بالصغير ، يجلب قوات التتار الغازية إلى المدينة فتسرقها وتحرقها . هذه الأزمة تدفع كلاً من روبلوف المثالي الطيب وفيوفان النافر من الناس ، إلى تبادل الأدوار . وبعد حريق الكنيسة بكل نقوشها ورسومها يقطع روبلوف عهداً على نفسه بالصمت . إن بطلان وقسوة الأحداث الأخيرة جعلت من النافر من الناس داعية للحب . . يقول له روبلوف : « فعلت هذا من أجلهم ، من أجل الناس ، أياماً وليالي .. لكنهم ليسوا بشراً . . لقد قلت أنت الحقيقة .. » لكن فيوفان العائد من الموت ، يتراءى له داخل الكنيسة المسلوبة ، بين جثث القتلى ، ويجيبه قائلاً : « لا .. أنت تخطىء الآن مثلما أخطأت أنا من قبل . . » .

لقد اختار تاركوفسكي وقائع حقيقية من تاريخ روسيا في القرن الخامس عشر وابتدع في الوقت نفسه تاريخه الخاص . ويمثل احتراق ودمار مدينة فلاديمير أكثر الأحداث مأساوية في موضوع الفيلم . ضغط تاركوفسكي المرحلة التاريخية ووصل بها إلى درجة عالية من الكثافة ، وهذا ما شعرنا به سابقاً في (طفولة إيفان) حيث الزمن التاريخي هدام ومليء بالقسوة والعداوات .

لكن أندريه روبلوف يختلف عن إيفان المرتبط بزمن تاريخي هدام. إن إيفان يعيش داخل هذا الزمن ، يعترف به ويتلاشى فيه . أما روبلوف فيختار أن يعزل نفسه عن الزمن الهدام ، ويعبر عن موقفه هذا من خلال الصمت المطاق وعدم المشاركة في الأحداث .

شخصية الرسام كيريل مهمة جداً في بناء الفيلم الفكري . لقد تشبع

حكمة الكتب في الدير لكنه غير قادر على التعبير عنها من خلال الألوان والخطوط لأنه رسام غير موهوب . كيريل في الفيلم إنسان شقي جداً ، وشقاؤه يجعل منه عدوانياً ومتهوراً ، وهو بالتالي لا يمكن أن يكون محرضاً وموجهاً للناس نحو المُثل السامية ، إنه في الواقع محرض مضاد ، لا يدفع الناس إلى البلد السعيد ولكن على العكس تماماً يضع كافة العراقيل في طريقهم ... إنه يُفشي سر البهلول ويسلمه إلى حراس الأمير لأنه يغار من موهبته ، ويتواجد مع الحملة التأديبية التي تهاجم عيد الحب الوثني في القرية . إن شخصيته تحمل بذرة الخراب الذي ينفذ إلى الفيلم من خلال زمن تاريخي هدام يبدو أنه يتكون في ترتبه وأساسه من أناس كأمثال كيريل ، قساة ومتهورين . إن رسام الإيقونات غير الموهوب قريب في أعماقه من الأمير الخائن والظالم ، والأمير بالمقارنة مع كيريل ، يمثل الخطوة التالية في التحريض المضاد .

يثبت كيريل من خلال مصيره أن الشقاء الأعظم في عالم تاركوفسكي هو عدم القدرة على تجسيد الرؤية الخاصة بشكل مادي وملموس . وعدم القدرة هذه تساوي العجز على التحرك والإقتراب من المثال . أما أندريه روبلوف فانه يطمح إلى المثال ، إنه محرض .

ولا يلبث إيمان الفنان بأنه قادر على تحريض الناس على الخير أن ينهار أثناء غزو مدينة فلاديمير حيث يقوم روبلوف ، داعية الحب ، بقتل أحد المغتصبين ، أي أنه يتراجع بشكل ما عن مبادىء أخلاقية كانت تبدو راسخة لا تتزعزع ، ويرى في فعاله هذا خرقاً لقدسية مبادئه . ومن خلال تراجعه عن هذه المبادىء يتراجع روبلوف عن العالم ، ويأتي اختياره واعياً واضطرارياً ؛ لإنه بارتكابه للخطيئة يحرم نفسه حق

التحريض ، وهذا يعني عدم المشاركة في أحداث العالم،لكنه رغم ذلك لا ينتقم لخطيئته من الآخرين كما يفعل كيريل .

إن بعث روبلوف وعودته إلى الإبداع والحياة الفعالة مرتبطان بالنار . وهنا يجب أن نتحدث قليلاً عن لغة (طفولة إيفان) و (أندريه روبلوف) لقد كان تاركوفسكي خصماً للسينما « الرمزية » ، وفي مقالته « حول الصورة السينمائية » عام ۱۹۷۹ يحلل خبرته الخاصة ويفرد صفحات عديدة لمناقشة السينما القائمة على اللقطات الرمزية ، ويتهمها بغياب العمق وسطحية التعبير ، لأنها « تطرح على المتفرج ألغازاً وأحاجي من الصور وترغمه على حل شفرة الرموز والتلذذ بالمجازات ، مع أن لكل من هذه الأحاجي ، وللأسف ، حل مصاغ بدقة » . ومع هذا فإن فيلمه الأول لم يخل من بعض اللقطات « الرموز » ، مثل لقطة الشجرة السوداء المحترقة التي تظهر في نهاية الفيلم إذ أنها لا تصور الشجرة نفسها كمادة ما ، بل تمثل شيئاً آخر .. إنها تتطابق مع مصير بطل الفيلم إيفان .

لكن متبقيات هذه الرمزية يتم تجاوزها في (أندريه روبلوف) حيث لا توجد لقطات مماثلة . يحاول تاركوفسكي هنا تجسيد الإحساس بحقيقة المادة المصورة على المستوى « الفيزيولوجي » كما عبر عن ذلك في مقالة « الزمن المسجل » ، أي يحاول التأثير من خلال المادة وجسدها ووقائعيتها . ومع ذلك فان الرمزية موجودة في (أندريه روبلوف) ولكن على مستوى مختلف مما كانت عليه في (طفولة إيفان) ، لقد أبعدت إلى خارج إطار الموضوع وهيىء لها مكان في بداية الفيلم ونهايته . إن الحكاية التي تفتتح الفيلم تحمل طابعاً رمزياً وتتحدث عن رجل طار بالمنطاد ثم سقط ومات . ولقد حاول تاركوفسكي ألا تتداعى هذه

الحكاية مع قصة هيكار وألا ترمز لها . ولهذا تم استبدال الأجنحة بمنطاد هوائي ، لكنه لم يستطع . وربما لم يرغب ، أن يجنب المتفرج مقارنة الرجل الطائر مع بطل الفيلم . كان كل منهما يطمح للإرتقاء عالياً — روبلوف روحياً وليس جسدياً — وتعرض للإنهيار فيما بعد . وسوف يؤدي الربط بينهما إلى الإستنتاج بأن صمت روبلوف هو موت روحي تلى انهياره الروحي .

وينبعث روبلوف في حكاية الفيلم الأخيرة حيث يجري حدثان في وقت واحد : المعلم الشاب باريسكا يصنع الجرس المعجزة ، ويعود روبلوف إلى الكلام بعد صمت سنوات طويلة ويمسك الريشة من جديد . إن الحدث الأول يصبح « الحافز » الرئيسي للحدث الثاني .

باريسكا هو ابن صانع أجراس شهير مات بالكوليرا دون أن يتمكن من تعليم ابنه أسرار المهنة . ويقرر باريسكا أن يصنع الجرس بعد أن أقنع الجميع بأن والده أعطاه سر المهنة فعلاً . إنه يبدع في نزوة عفوية ووحي إبداعي . والنار هي « الأداة » الرئيسية في يديه . في حكاية غزو مدينة فلاديمير واحتراق كاتدرائية أو سبنسك ولوحات روبلوف ، تلعب النار دور قوة هدامة . أما الآن فإنها تصبح قوة خلاقة تحول المعدن إلى حالة ذوبان حتى يتقبل الشكل الذي يريده المعلم المبدع .

إن نزوة باريسكا الإبداعية بحد ذاتها لها طبيعة نارية ، وبما أن الروح وفقاً لمعتقدات القدامى تمثل « أحد تحولات النار » فإن النار سوف تشتعل بكثافة خاصة لدى الإنسان المبدع الخلاق . ومن اشتعالها في باريسكا تتحول روح روبلوف إلى مكان للحريق .

أثناء صياغته لتعاليم غريغوري نازيانزن ، يستخدم ف . فلوروفسكي

مفهوماً كان قد انتشر في القرن الرابع ميلادي وهو « الإلتحام » ويقصد به « توحد كامل لجسدين أو أكثر مع احتفاظ كل منهما أثناء هذا التوحد بخصوصيته وجوهره الذاتي » . ويذكر مثالاً على هذا « الإلتحام»: « أكثر ما يشار إليه توحد النار والحديد ، إنها صورة دخلت إلى الأبد في الدورة الأبوية وأصبحت رمزاً للوحدة الإلهية والبشرية » . وفي حكاية « الجرس » يحدث « التحام » المعدن والنار ، وإذا كان ينظر إلى هذا الإلتحام ، على مدى القرون ، أنه رمز اندماج السماوي والأرضي . فإنه يمكن إعتقاده إلتحاماً أساسياً وملموساً لهذه البدايات في روح كل من باريسكا وروبلوف .

وتشير المخطوطات التي تتحدث عن حريق مدينة فلاديمير إلى تفصيل معبر : لقد صهرت النار المشتعلة أجراس المدينة . وهذه الواقعة مذكورة في كتاب س.م. سلافيوف « تاريخ روسيا منذ العهود القديمة ». وربما كان هذا التفصيل أساس الموضوع في حكاية الفيلم الأخيرة . ولقد ظهر الجرس أيضاً في (طفولة إيفان) ، حيث يقرع إيفان الجرس بشكل محموم أثناء تمثيله للعبة الحرب في الكنيسة التي تحولت إلى مركز عسكري ، وتتداعى دقات الجرس مع عذابه الروحي ومع « الصدح » المتوتر لمخاوفه . وإنطلاقاً من هذا المشهد يمتد الخيط إلى الفيلم الجديد وإلى « التحام » الأرضي والسماوي في روح البطل .

تم تصوير اللقطات الأخيرة في (أندريه روبلوف) بالألوان . إن النار التي اشتعلت في روح روبلوف امتدت إلى قماشة الفيلم التصويرية ، فتتوهج الشاشة بالألوان . وتتجلى ملونة إيقونات روبلوف ، وتتوقف الكاميرا طويلاً عند إيقونته المشهورة « الثالوث » . حيث

بتجسد فيها مثل الوحدة والحب بين الناس ، وهو المثال الذي حمله بطل الفيلم في أعماقه . إنه يجتاز سيل الزمن التاريخي القاسي مثلما فعلت الفلاحة مارفا ، والتي كان يطاردها حراس الأمير وهي عارية ، بتهمة إشتراكها في احتفال الحب الوثني الطقوس ، لقد قفزت إلى النهر واجتازته وأنقذت نفسها .

ونرى بعد لقطات الإيقونة نهراً وخيولاً ترعى عند ضفافه ، يهطل المطر ، ينسكب من السماء ماء طاهر حامل للحياة ، وتتراجع القسوة ومأساوية الزمن التاريخي وتترك مكانها لزمن الحياة والعيش الطبيعي الذي يصبح في نهاية الفيلم بمثابة نفس عميق وجرعة هواء نقي .

* * *

يبدأ تاركوفسكي مع فيلم (سوليارس) مرحلة إبداعية جديدة . والفيلم اقتباس لرواية كاتب الخيال العلمي البولوني ستانسلاف ليم ، وقد كتب النقاد في تعليقاتهم آنذاك : للأسف ، لقد رحل المخرج عن الأرض والوطن والتاريخ وقرر أن ينتقل إلى الفضاء البعيد البارد والميت . لقد كانوا يعبرون عن مخاوفهم لما يمكن أن يهدد المخرج من التجريد والتزويق ، وهي أمور كان يحاربها في الماضي ، وأن تفقد أفلامه « الوقائعية » التي اكسبتها زخمها .

لكن تحذيرات النقاد لم تكن في مكانها . إن تغيير مكان الأحداث لم يدفع تاركوفسكي إلى تغيير جوهري في اللغة التي بقيت وقائعية ودقيقة . لقد بدأ الفيلم مرحلة جديدة ليس بسبب انقطاع المخرج عن الأرض وتراب الوطن – وبالمناسبة فإن الإنقطاع لم يحدث أساساً – ولكن لإن طبقة الزمن التاريخي سوف تختفي في أفلام تاركوفسكي بدءاً من

(سوليارس) ، وصحيح أنها ستظهر لاحقاً في (المرآة) على شكل لقطات وثائقية ، لكن أهميتها في البناء الزمني للموضوع ستكون مختلفة عنها في (طفولة إيفان) و (أندريه روبلوف) ، وهذا التفكير الجديد يثبت أن العنصر الهدام في الزمن التاريخي لم يعد يثير قلق تاركوفسكي كما كان سابقاً .

ويمكن تسمية المرحلة التي بدأها (سوليارس) بالمرحلة « البروستية» . ففي إحدى مقابلاته يصيغ تاركوفسكي موضوع الفيلم على النحو التالي : « لقد بدا لي مثيراً للإهتمام أن أتحدث عن إنسان إسمه كريس كلفن ، يشعر بالندم على ماضيه ويرغب في أن يعيشه من جديد حتى يغيره ، خصوصاً وأن الظروف في محطة سوليارس قد هيأت مثل هذه الإمكانية . إن سوليارس في رواية ليم كوكب مختلق يمثل شيئاً شبيهاً بدماغ عملاق تتجسد في باطنه تلك الصور التي أخفاها أبطال الفيلم في أعماق أرواحهم ، وهي صور تؤنب ضمائرهم ولهذا يحاولون عدم تذكرها منذ فترة طويلة ، لكن الماضي يعيش معنا دائماً ، ومن خلال هذا الاسترجاع تعود إلى كلفن هاري ، الفتاة التي أحبها على الأرض ..» .

لقد كان بطل رواية مارسيل بروست متعطشاً لإستعادة الزمن المفقود. أما الأوقيانوس المفكر سوليارس فهو يمنح شخصيات الفيلم هذه الإمكانية رغم أنهم ليسوا متعطشين إليها . وتتردد مواضيع بروست في مقالة « الزمن المسجل » حيث يكتب تاركوفسكي بأن المتفرج يذهب إلى السينما « من أجل ذلك الزمن الذي ضاع وانقضى ، أو الذي لم يأت بعد .. » . وهذا ما يصبح حدث الموضوع الرئيسي في فيلم (سوليارس).

إن الزمن الذي يطمح إليه بطل بروست موجود في بداية حياته ،

ويتم استرجاعه بفضل « ذاكرة الباطن » كما دعى هذه الظاهرة النفسية جورج باينتر كاتب سيرة بروست الذاتية . ومن أشهر الأمثلة على « عمل » هذه الذاكرة مشهد شرب الشاي وأكل الكعك في « مادلين » ، الجزء الأول من رواية بروست « البحث عن الزمن المفقود » . وتوجد بلدة إيلر في الرواية ، وهي البلدة التي كان بروست نفسه قد أمضى قسماً كبيراً من طفولته فيها ، تحت اسم مستعار وهو كومبره . وفي مشهد شرب الشاي مع مادلين يتأسف البطل لأنه بدأ ينسى منذ فترة عالم طفولته العزيز . إنه هذا العالم ينكمش ويتقلص في مقاييسه حيث لا تستطيع مخيلة البطل أن تستحضر سوى صورة واحدة : ممر معتم بين الأشجار ، غرفة الضيوف ودرج مؤدي إلى غرفة النوم . أما ما عدا ذلك ، وكل ما يحيط بهذا الحيز المكاني الضيق ، وبلدة كومبره بأسرها ، فإنها تتلاشى في العدم وتختفي رؤيتها من الذاكرة . وعندما يعود البطل في المساء إلى بيته مرهقاً ومرتعشاً من البرد تقدم له أمه فنجان شاي بالزيزفون وكعكة على شكل صدفة بحرية ، ومع الرشفة الأولى يمتلىء كيانه باحساس فرح شامل ، لقد تذكر أن عمته ليونا ، التي اعتاد تمضية الصيف في زيارتها في البلدة ، كانت تقدم له مثل هذه الكعكة والشاي بالزيزفون في صباح أيام الآحاد ، وكان قد رأى هذا النوع من الكعك مرات عديدة فيما بعد دون أن يثير لديه أية ذكريات . لم يكن من ألمهم الإحساس الواحد فقط ولكن مجموعة كاملة من الأحاسيس التي تكرر بدقة مجموعة مشاعر الطفولة . وعندما استلقى البطل على سريره في تلك الأمسية ، قال : « ... كل الألوان في حديقتنا وحديقة سوان ، وأواني فيفون وسكان البلدة المحترمين وبيوتهم والكنيسة وكل بلدة كومبره وضواحيها ، تدفقوا من فنجان الشاي .. » .

إن الإستذكار بواسطة مجموعة الأحاسيس هو ما دعاه باينتر « ذاكرة الباطن » والذي ينشأ في هذه الحالة أمام نظرة المتأمل ويُحفظ في أعماق روحه بعيداً عن العقل . ولا يتم استحضار هذه الرؤية من أعماق الروح بسهولة وسرعة عند النداء الأول ، لا بد من بذل جهد معين والتأثير بواسطة مجموعة الأحاسيس .

بطل بروست مشحون في سيل وجوده ، وهذا السيل مختلف من حيث تكوينه وكثافته ، ففي البداية عند الينبوع يكون قوياً ومُشبعاً وطموحاً . ثم يضعف تشبُّعه بالتدريج ويجاهد البطل دائماً لأن يسير عكس التيار ويعود إلى الينبوع . الرغبة نفسها تنتاب الشخصيات الرئيسية في أفلام تاركوفسكي .

يحاول إيفان وأندريه روبلوف من خلال اجتيازهما لحركة التاريخ أن يقتربا من الوجود الطبيعي الذي كان يمثل هدفاً فاتناً لكل منهما . وفي (سوليارس) تختفي طبقة التاريخ ، لكن زمن الوجود نفسه لا يتشكل بتكامل وتجانس مثلما أدركه المخرج وأبطاله . إنه يزداد تعقيداً حتى بالمقارنة مع الزمن الوجودي المشبع عند بروست .

تنقسم حياة كالفن في الفيلم إلى ثلاث مراحل : الأولى تدور « هنا ، الآن » في المحطة الفضائية ، والثانية بعيدة جداً عن كل ما يحدث على الشاشة وهي مرحلة الطفولة . إن رائد الفضاء هنا ليس بحاجة إلى كعكة وشاي بالزيزفون حتى يتذكر طفولته ؛ لقد أخذ معه إلى الكوكب البعيد شريطاً سينمائياً يصور ناراً صغيرة يشعلها الطفل كلفن مع أبيه وأمه التي لم تكن قد توفيت بعد . وتوجد بين هاتين المرحلتين مرحلة ثالثة يقوم فيها الأوقيانوس المفكر سوليارس بدور « ذاكرة الباطن » .

إن كلفن ، خلافاً لبطل بروست ، لا يسبح عكس التيار في نهر الزمن الوجودي إذ ثمة حاجز قائم بين كلفن الآن وكلفن الطفل ، وهو موت إنسان محبوب ، ويدين كلفن نفسه لهذا الموت وربما كان سبباً له . لقد انتحرت هاري عندما هجرها كلفن . فأصبح موتها بالنسبة له تأنيباً أبدياً وجرحاً لا يلتئمُ يحمله في روحه تحت ثقل ذكريات أخرى، روحه الغريبة والمظلمة .

لكنها ليست كذلك بالنسبة للأوقيانوس المفكر . إن سوليارس حساس تجاه « ما يجثم على قلب » كل إنسان يصل المحطة ، إنه يغوص في عتمة الروح وفي أقاصي الوعي حيث تُحفظ الذكريات والمشاعر التي تؤنب الضمير . لقد حمل رواد الفضاء هذه الذاكرة إلى فضاء الكون وها هو الأوقيانوس الآن يجسد أولئك الناس الذين ارتبطت معهم خطايا رواد الفضاء . ولهذا تظهر هاري ميتة في غرفة كلفن مرات عديدة . ويوضح المحلل العقلاني سارتوريوس أن الأشكال التي يجسدها الأوقيانوس مكونة من النيترون ، لكن هاري تعلن باعتزاز أن ، « الضيوف » كما يدعوهم سكان المحطة ، ينشؤون من « مادة » مختلفة تماماً : « إنكم تتظاهرون بأن الأمر لا يتعلق بكم ، وتظنون أن ضيوفكم خلط خارجي ما ، لكنهم يمثلونكم أنتم ، إنهم ضمائركم .. » .

إن كلمة « الضمير » في اللغة الروسية مشتقة من الفعل « يرى » و « يعرف » والذي يملك ضميراً هو من يريد أن يرى ويدرك كل ما يمكن إدراكه . ويوجد في الفيلم موضوع الرؤية والمعرفة . وفي مشاهد الفيلم الأولى يعرض رائد الفضاء برتون على كلفن فيلماً يصور اجتماع مجلس دراسة سوليارس حيث قدم برتون تقريره ، ونسمع في الإجتماع كلمات البروفسور ماسنجر : « إن الحديث يدور حول حدود الإدراك الإنساني ، ولكن ألا يبدو لكم أننا من خلال إقامة هذه الحدود الزائفة ،

نوجه ضربة لمبدأ التفكير اللا محدود ؟» ويظهر سارتوريوس نفسه تابعاً لهذا المبدأ : « لقد حُكم على الإنسان بالإدراك من خلال حركته الأبدية تجاه الحقيقة ، وكل ما عدا ذلك هراء .. » . وتُأوِّل شخصيات سوليارس مفهوم الإدراك بأشكال مختلفة ، ويبدو نموذجياً هنا الحوار الدائر بين كلفن وسارتوريوس :

سارتوريوس: الآن يجب التفكير بالواجب فقط .

كلفن : بالواجب تجاه من ؟

سارتوريوس : تعني الحقيقة .

كلفن : : تعني تجاه الناس .

سارتوريوس : لا تبحث عن الحقيقة بينهم .

تمثل الحقيقة بالنسبة لسارتوريوس تراكم معلومات عن عالم لا علاقة له بالإنسان ، أما بالنسبة لكلفن فإنها موجودة بين الناس وهم الذين يصلون إليها ، ولهذا فهي ذات طابع إنساني .

إن حدود الإدراك التي تحدث ماسنجر عنها ليست سوى حواجز اصطناعية مُقحمة لا يستطيع العقل المحب للإدراك أن يجتازها . وغياب هذه الحواجز يعني الحرية . يقول سناوت ، أحد أبطال الفيلم : « إننا لا نريد أن نغزو أي فضاء ، لسنا بحاجة إلى عوالم أخرى . . إننا بحاجة إلى مرآة . إننا نتوق إلى إتصال لن نجده أبداً ، ونشبه إنساناً يندفع نحو هدف وهو خائف منه ، هدف ليس بحاجة إليه .. » .

ويطرح كلفن موضوع الإدراك على نحو أكثر تعقيداً وينظر إليه على انه مشكلة إكتمال أخلاقي لدى الإنسان المدرك . ولهذا يجب أن يحيا كلفن ماضيه مرة أخرى ، ذلك الماضي الخاطىء ، لقد ترك موت

هاري ظلاً ثقيلاً على قلب كالفن . كان قد اختفى التفاهم المشترك بينهما ، ثم قرر كلفن أن يهجر الفتاة التي أحبها وأن يمحيها من حياته ، وانتحار هاري هو الخاتمة المنطقية لعملية المحي هذه ، لقد اختفت من حياته ككائن فيزيائي .

ويمضي في الفيلم موضوع آخر ، بشكل مواز لخط « كلفن — هاري » . ففي اجتماع المجلس يقول أحد المشاركين إن دراسة سولياريس وصلت إلى طريق مسدود ، ويقترح التأثير على الأوقيانوس المفكر بواسطة أشعة إكس القاسية التي ستدمر مادة الأوقيانوس الحية . لكن هذا الإقتراح يثير ردة فعل غامضة لدى برتون فيقول : « هل تريدون تدمير شيء لستم قادرين على ادراكه ؟ اعذروني فأنا لست من أنصار المعرفة بغض النظر عن الثمن . إن المعرفة تكون حقيقية في حالة واحدة فقط : عندما ترتكز إلى الأخلاق » .

ويأمل كلفن أن تستمر العلاقة مع هاري الجديدة التي جسدها الأوقيانوس بشكل مختلف عما كانت عليه مع « الضيوف » الآخرين . إنه يريد أن يعطي النسخة كل ما لم يحصل الأصل عليه : الحب المتفاني والتفاهم المشترك . إلا أنه يستحيل الدخول إلى سيل واحد مرتين . إن هاري الجديدة تكرر هاري الحقيقية بأدق تفاصيلها الجسدية وليس النفسية . إن مخلوق الأوقيانوس المصطنع محروم من عبء العذاب والمعاناة الروحية التي عرفتها هاري ، وبالتالي لم ينجح الأوقيانوس في دور « ذاكرة الباطن » ، إنه يقدم لكلفن مجموعة من الأحاسيس المستقلة ، شاي بالزيزفون وكعكة على شكل صدفة بحرية . ولكن دون ظهور بلدة كومبره أمام النظرة المتأملة . وتشعر « الضيفة » بعدم اكتمالها فتنسحب وتسمح لعلماء الفيزياء باجراء تجربة الإبادة عليها .

وتنتهي محاولة كلفن لأن يحيا ماضيه من جديد تماماً مثلما انتهى ماضيه الذي أراد أن يحياه .

ويبقى كافن على سوليارس ويأمل أن يقوم الأوقيانوس بشكل مطلق وكامل بدور « ذاكرة الباطن » . وبالفعل ، فان الأوقيانوس يسترجع هذه المرة المكان الأغلى والأحب بالنسبة لرائد الفضاء ، بيت أبيه . إن مادة الأوقيانوس الحية تلتقط بدقة كل ما يجوب في أرواح القادمين ويتراءى لهم في أحلامهم وكوابيسهم الليلية . ويقترح عالم التنجيم سناوت أن تُطرح على الأوقيانوس « أفكار نهارية » نيرة . ومعززة بحزمة أشعة من تيار دماغي لأحد سكان المحطة . ويجيب الأوقيانوس على هذه « الرسالة » بأن يجسد بيت والد كلفن .

إن مادة الأوقيانوس المفكرة تمثل الوسط الذي يعيش رواد الفضاء بداخله . لقد كان الوسط في أفلام تاركوفسكي السابقة معادياً للبطل وعقبة على طريقه تجاه البلد السعيد ، أما في (سوليارس) فإن الوسط . وللمرة الوحيدة . ملائم ورخو بالنسبة للإنسان المثالي .

إن المادة المفكرة في الكوكب البعيد تشبه طاقة خلاقة ورحبة لا تملك هدفاً أو بُعداً تتوجه إليه . طاقة تنتظر من يعطيها الهدف والبعد . ومثل هذه المهمة لا يستطيع أن يؤديها أناس معذبون روحياً يمزقهم إحساس بالعار وضمير مثقل بالخطايا . لأنهم سيكررون الإنسان المضحك في قصة دوستويفسكي « حلم إنسان مضحك » وهو إنسان ضعيف تمزقه التناقضات يصل إلى بلد رائع ومتجانس ، وبالتدريج يكتسب البلد ملامح الإنسان البشعة والمتناقضة وتنهار هارمونيته . إن الناس المعذبين سيرغمون الطاقة الخلاقة على بناء واقع مليء بالعذاب والمعاناة . إن

الأوقيانوس الذي ينتظر الهدف والبعد . يضع في الوقت نفسه أمام رواد الفضاء مهمة إعادة بناء أرواحهم . إن الأساس الأخلاقي للإدراك ، والذي تحدث أبطال الفيلم عنه ، يعني هنا ضرورة الإلتفات إلى ما يمكن إدراكه ليس من خلال ظلمات الروح ، ولكن من خلال جانبها المضيء حيث تكمن القيم الحقيقية والسامية . والتي لا معنى لحياة الإنسان من دونها .

* * *

(المرآة) فيلم تاركوفسكي المركزي . أخرج قبله ثلاثة أفلام وبعده ثلاثة أخرى . فيلم يمثل نقطة انعطاف بالنسبة للمخرج حيث تصبح لغته السينمائية أكثر قسوة وتقشفاً وأصالة ..

وفيلم (المرآة) من أكثر أفلامه تعقيداً من ناحية الأفكار والبناء الدرامي . إن التشابك التزيّ في الموضوع بين مشاهد من مراحل مختلفة في حياة البطل ألكسي يجعل الفيلم صعباً من الناحية الدرامية . وتصبح مهمة الإخراج أكثر صعوبة لأن البطل في سن النضوج لا يظهر على الشاشة ، لكننا نسمع صوته ونرى يده مرة واحدة فقط .

كان تاركوفسكي منذ فيلم (طفولة إيفان) قد فكر بفيلم يكون بطله غير مرئي على الشاشة ، وكتب عنه في مقالة نشرت ضمن مختارات « عندما ينتهي الفيلم » وفي مقالة « الزمن المسجل » ، حيث قال : « يمكن إخراج فيلم لا نرى فيه البطل مباشرة بحيث يتم تحديد كل شيء من « زاوية » وجهة نظر الإنسان إلى الحياة .. » . وعندما نشرت مقالة « الزمن المسجل » لم يكن هذا الفيلم بدعة جديدة إذ أن فيلماً مشابهاً ظهر منذ حوالي عشرين عاماً بعنوان (سيدة البحيرة) من اخراج روبرت

مونتغمري ، حيث لايظهر البطل على الشاشة أبداً ويتم تصوير الأحداث كما يراها بعينيه ، وأحياناً تظهر يده في اللقطة ويتطاير دخان سجائره أمام عدسة الكاميرا ، وعندما تقبله عشيقته يقترب وجهها من الكاميرا ويملأ الشاشة ، وفي لحظة القبلة ذاتها تظلم الشاشة لأن البطل أغلق عينيه .

لكن فيلم تاركوفسكي يختلف جوهرياً عن (سيدة البحيرة) ، وهذا الإختلاف يرتبط بشكل أساسي مع « زاوية وجهة النظر إلى الحياة » التي تحدث المخرج عنها . إنها بالنسبة لمونتغمري مجرد مفهوم تقني متعلق بطريقة التصوير ، وكان يهمه بالدرجة الأولى أن تحل الكاميرا مكان الممثل ، وحاول إقناع المتفرج من خلال الإقتران الكامل والمطلق بين عدسة الكاميرا وعيني البطل ، ولهذا ابتكر كل هذه الألاعيب مثل دخان السجائر وتعتيم الشاشة أثناء القبلة .

أما بالنسبة لتاركوفسكي فان « الزاوية » في (المرآة) ليست مفهوماً تقنياً ولكن مبدئياً وفكرياً ، وليس من الضروري أبداً أن تحتل الكاميرا موقع البطل نفسه وتتطابق العدسة مع عينيه ، إن الأحداث التي تدور أمام بطل (المرآة) ليس لها ذلك التوتر الدرامي البوليسي الموجود في فيلم مونتغمري ، وبالإضافة إلى هذه الأحداث يخلق بطل (المرآة) واقعاً آخر ويستحضر بواسطة قوة الخيال وطاقة الروح رؤى طفولته . إن ألكسي يريد أن يرى ماقد انقضى من خلال « وجهة نظر » معاناته آنذاك . إن كلا الشريحتين الزمنيتين ، « الآن » و « آنذاك » تتواجدان جنباً إلى جنب لكنهما لا تندمجان أبداً . واحدة تضيء والأخرى تعلق .

ومن جديد فان النظرة التي تحددها « الزاوية » في (المرآة) تدفعنا للتحدث عن قرب المخرج لبروست . إن بعض الباحثين يشبهون بروست بالرسامين الإنطباعيين الذين لا يرسمون الواقع كما هو ولكن الإنطباع

المتكون عن هذا الواقع ، ويصبح الإنطباع بصرياً لديهم ويعبرون عنه مادياً من خلال نوعية اللمسات وتناسب مجموع الألوان و « رنين » الخلفية اللوني ، أي من خلال مادة الرسم نفسها . إن المادة « الإنطباعية » كأنما تحجب الأشياء بحيث تصبح أشكالها مبهمة . وهكذا هو الحال في رواية بروست حيث لا تصور الأحداث كما هي في واقع الأمر وإنما « تغشّي » بنظرة البطل إليها فيصبح محيطها مبهماً ومتمائلاً . إن الأشياء في (المرآة) ليست مغشاة بقدر ما أن البطل يريد أن « يغشيها » حتى تنشأ معبرة ومثيرة للخيال كما كانت في طفولته . إن سبب دراما ألكسي يكمن في طموحه لأن يسقط نظرة الطفولة على أشياء آنية « ناضجة » وفي عدم التطابق بينهما .

ويرتبط فيلم (المرآة) مع حلقة بروست الروائية لسبب جوهري آخر . إن أصول جميع شخصيات الرواية معروفة والكثير من مشاهدها مقتبس من حياة الكاتب الخاصة ، وبالتالي فان حياة بروست الخاصة تمثل في الواقع مادة السرد . ولا يمكن اعتبار كتاباته لما عاناه حباً للذات وإغراقاً في الأنانية لأنه يكتب عن وجهة نظر واسعة الإنتشار ويعتبر وجوده الخاص مكاناً تتجلى فيه قوانين الحياة الشاملة . يمكن أن نقول الشيء نفسه عن تاركوفسكي . فمن أجل تصوير (المرآة) تم بناء نسخة طبق الأصل عن بيتهم الريفي في زفينغراد حيث أمضى تاركوفسكي طفولته . كان البيت الأصلي قد دُمر ، فقرر المخرج بناء واحد جديد بكل التفاصيل الدقيقة للبيت السابق ، اعتماداً على الصور الفوتوغرافية وذكريات أمه عن البيت . إن ذكريات الطفولة في (المرآة) هي ذكريات طفولة تاركوفسكي نفسه الذي رأى ، مثل بروست ، في خبرته الخاصة إنعكاساً لقوانين الحياة الشاملة .

توجد في (المرآة) ثلاث مراحل من حياة البطل : « هنا والآن » ، والطفولة المبكرة . والصبا . وتختلف هذه المراحل عنها في (سولیارس) من حيث أهميتها بالنسبة للبطل وتأمله الأعمق في مرحلة طفولته المبكرة . إننا نرى هذه المرحلة في (سولیارس) من خلال فيلم هاو ، وتمنحنا إحساساً بالحنان والهناء . أما في (المرآة) فان الطفولة المبكرة تمثل زمناً لم يفقد صلاته بعد مع القوى العظمى التي تحدد سير الحياة والعالم والإنسان الحر . لقد كان الأوقيانوس في (سولیارس) مركزاً رحباً للطاقة الخلاقة . أما في (المرآة) فان هذا المركز هو الواقع والطبيعة .

ويبدأ الفيلم مع مشهد تكون فيه الأم جالسة على سياج البيت الريفي المطل على مرج واسع تتحدث إلى عابر سبيل . بعد ذلك يتابع عابر السبيل طريقه وفجأة تهب الريح على مقربة منه وتهتز الأعشاب الخضراء الطويلة بشكل منذر للخطر . وتتكرر نزوة الريح هذه في نهاية الفيلم بشكل أقوى وأعنف فتتمايل الشجيرات ويسقط إناء الحليب عن طاولة الحديقة . وفي كلتا الحالتين فاننا لسنا أمام مجرد ظاهرة جوية . ولكن « تنفس الوسط » كما يتلقاه وعي الطفل الواضح . وفي مشهد « طفولي » آخر تهب النار في مستودع خشبي إثر إصابته بصاعقة ، والنار هنا جاءت من الوسط وهي أقوى بكثير من النار الصغيرة التي تشتعل في (سولیارس) في الفيلم البسيط الذي يصور طفولة كلفن . وخلافاً عنه فان بطل (المرآة) يشعر في طفولته دائماً أن ثمة قوى كونية تدور وتتدافع من حوله . وتحدد ديناميكية هذه القوى نوعية الزمن الماضي : زمن حياتي عام لم ينفصل بعد عن الإعتيادية واليومية .

ويتساقط المطر أثناء مشهد الحريق ... والمطر قد سقط من قبل في أفلام تاركوفسكي ، إنه يهطل في الحكاية الأولى في فيلم (أندريه

روبلوف ويدفع) بالرهبان وروبلوف وكيريل ودانييل الأسود إلى الإحتماء داخل بيت ريفي حيث يقدم البهلول استعراضاً مضحكاً . ثم يخرج ويقف تحت المطر وينزع قميصه كأنه يشارك قوى الطبيعة الخيرّة . وفي الحكاية الأخيرة يهطل المطر أيضاً على النهر والخيول التي ترعى . إنه مرتبط بالبلد السعيد . وفي فيلم (سوليارس) تتساقط أمطار غزيرة قبل صعود كلفن إلى الفضاء . كأن الأرض تبكي رحيله أو تباركه .

في مشهد الحريق تشتعل النار ويتساقط المطر من السماء . إن الماء في (أحلام إيفان) يرتبط مع الأم والبداية الأنثوية . وترتبط النار في الحكاية الأخيرة من (أندريه روبلوف) بالبداية الذكورية . ربما أشبع تاركوفسكي المطر بالمعنى الذي وجده لدى حكماء الصين القدامى الذين درسهم في معهد الاستشراق وعرفهم جيداً وأحبهم طيلة حياته . كان المطر بالنسبة لهم يعني وحدة الأرض والسماء ، والمتمثلة بالقوتين الأساسيتين في الكون : القوة الأنثوية « إنْ » ، والقوة الذكورية « يانْ » . إن وحدة هاتين القوتين تولّد وفقاً لمعتقدات الحكماء الصينيين القدامى ، « دافعاً إبداعياً هائلاً يكمن في أساس الكون والوجود » .

وهذه الوحدة ليست وهماً في مشهد الحريق وتتم معالجتها في (المرآة) على مستوى آخر له صلة مباشرة بالموضوع . توجد نهايتان في الفيلم . إحداهما تتبع الأخرى ، وتصور الأولى الأب والأم مستلقيين قرب سياج البيت الريفي ، ويسأل الأب فجأة : « هل تريدين ولداً أم بنتاً ؟ » تعتدل الأم وتجلس وتلتمع عيناها وتنظر حولها إلى الأرض الخضراء المزروعة بالشجيرات التي تنمو بثبات وطموح . إن غطاء

الأرض هنا تعبير حرفي عن « الدافع الإبداعي الهائل » الذي ينشأ بفضل اندماج القوتين الكونيتين « إِنْ » و « يانْ » . ويربط المخرج هنا الدافع بشكل مباشر مع الأب والأم .

وتبدأ لوحة انفصال وتنافر هاتين البدايتين . ففي مشهد بداية الفيلم عندما تكون الأم جالسة على سياج البيت الريفي بانتظار عودة الأب . يظهر أحدهم في البعد فلا تستطيع أن تميزه هل هو زوجها أم لا ؟ وبعد أن يبتعد عابر السبيل في نهاية المشهد تصبح نزوة الريح أكثر من « تنفس الوسط » الذي يُشبع الأحداث باحساس الخطر والمصيبة الآتية . وفي وقت لاحق من سنوات نضجه يسأل ألكسي أمه في أية سنة هجرهم أبوه .

يعيش بطل الفيلم في عالم غير هارموني حيث ينحل الإندماج بين قوى العالم الأساسية ، وتعبيراً عن هذا الإنحلال ونتيجة له تظهر في الفيلم طبقة الزمن التاريخي متمثلة بالأفلام الوثائقية . تتظاهر جموع غاضبة يتطاير الشر والكراهية من وجوهها ، سحابة الإنفجار الذري المدمر . إن الكراهية والإنفجارات أمور حتمية في عالم غير هارموني .

ولا يرتبط الدمار وانعدام الهارمونية وحدهما مع الزمن التاريخي في فيلم (المرآة) . لقد ذكر تاركوفسكي أثناء عمله على فيلم (سولارس): « إن جميع أفلامي بغض النظر عما إذا نجحت أم لا . تتحدث عن أمر واحد . ثمة ولع قوي يجمع كل أبطالي نحو « الإجتياز » . إن موضوع الإجتياز واضح تماماً في المشاهد الوثائقية في (المرآة) . وتظهر فجأة على الشاشة لقطات من الحرب الأهلية الإسبانية ومشاهد ترحيل أطفال الجمهوريين إلى خارج البلاد بعيداً عن جحيم الغارات والقذائف .

ويبكي الآباء والأطفال ، إن الفراق المأساوي على وشك الحدوث وهم يرفضونه ولا يريدون الإبتعاد عن بعضهم البعض ، لان هذا الإنفصال ليس فقط عن الآباء والأمهات ولكن عن الوطن الغالي . وفي وقت لاحق تصور الكاميرا المهاجرين الإسبان في شقة ألكسي بموسكو ، يتذكرون وطنهم ، ومصارعة الثيران . والرقصات الشعبية ، ويصفع مهاجر عجوز فتاة شابة لأن قدمها انحرفت ولم تؤد التفاتة الفلامنكو على نحو صحيح . إن كل ذكرى ترتبط بالوطن البعيد لها قدسية خاصة ويجب على الإنسان أن يحفظ كل ما له علاقة بوطنه في قلبه وروحه ، بحرص شديد ، دون انحراف أو تشويه . وهذه الذاكرة بمثابة اجتياز لتجربة الإنفصال عن الوطن .

في مشهد وثائقي آخر يدفع جنود الحرب الوطنية مدافعهم عبر نهر سيفاش الضحل وينظرون إلى الكاميرا ويبتسمون . وبفضل ابتساماتهم وسكون ماء النهر يبدو المشهد سلمياً بل وحتى مسلياً . لكنهم بعد اجتيازهم للخليج يغوصون في مستنقع من الأوحال تحت سماء مكفهرة ويدفعون المدافع بأيديهم وأكتافهم بصعوبة كبيرة ، ونسمع قصيدة لوالد المخرج . الشاعر أرسني تاركوفسكي :

لا الوشاية ، ولا السم
لست أهرب ، فلا وجود للموت في هذا العالم .
كل شيء أبدي ، أبدي . لا يجب
أن نخشى الموت ، لا في السابعة عشر ،
ولا في السبعين . توجد فقط حقيقة ونور ،
لا ظلام ، لا موت في هذا العالم .

ونحن الآن جميعاً على الشاطىء البحري ،
وأنا أحد الذين يختارون شباكهم ،
عندما تمر الأبدية أسراباً .

وبفضل هذه الأشعار نشعر بالجنود ممتلئين حماساً وقادرين على اجتياز دمار الزمن التاريخي ومواجهة الموت .

توجد لدى بطل الفيلم ثلاث مراحل حياتية . الطفولة المبكرة ، وتمثل زمناً جاء فيه إلى العالم الذي لم يفقد هارمونيته بعد . الصبا ، مرحلة يصطدم فيها ألكسي بمظاهر التنافر والعداء الأولى ويتعرف أكثر على الإنسانة القادرة على اجتياز هذه الظروف الصعبة ، وهي أمه التي خُصصت لها حكايتان متكاملتان من ناحية الموضوع والبناء الدرامي ، وفي كلتا الحكايتين تجتاز ظروفاً صعبة ومعذبة . في الأولى عندما تكون تعمل مصححة طباعية في جريدة رسمية وتهرع إلى المطبعة للتأكد من عدم ارتكابها خطأً طباعياً في زمن مرعب لا يسمح بمثل هذه الأخطاء ، وفي الثانية عندما ترفض أن تذبح ديكاً حتى تطعم نفسها وابنها الجائع . إنها لا تستطيع أن تقتل كائناً حياً بيديها .

ويصل ألكسي الناضج إلى الزمن الثالث في حياته ، وهو هنا إنسان مخالف « للإجتياز » الذي تقوم به شخصيات الفيلم الأخرى . لقد أدى تنافر العالم حوله إلى تنافر وجوده الذاتي ، فانهارت صلاته حتى مع أمه وزوجته وأقرب الناس إليه . وأصبحت حياته مبهمة وغريبة . وعندما لا يتمكن ألكسي من اجتياز هذا التنافر ، يموت . وتكون آخر كلماته : « لقد أردت أن أكون سعيداً .. » وهي كلمات مشبعة بالحزن والعتاب .

ويرتبط موضوع المرآة نفسها مع ألكسي ، ويندرج ضمن مجموعة

أبيات شعرية لأرسني تاركوفسكي يقرؤها بصوته الذي يأتينا من وراء اللقطة . وتوجد في هذه الأبيات ، المرايا والكرات البلورية وأباريق الماء ، وهي جميعها تؤدي وظيفة الأبواب والبوابات التي تقود إلى عوالم أخرى : « كانت تقفز عبر الدرج الدائري وتدعو إليها من الجانب الآخر للمرآة جنية البحر المبللة » ، « وفي كرة البلور ينبض النهر ويغطي الضباب جبال الشاطىء » . « مضت بنا عبر ماء الإبريق لا نعرف إلى أين ، وانقشع الضباب أمامنا ، ورأينا مدناً شيدتها المعجزات والنعناع يمتد تحت أقدامنا .. » لقد كانت هاري في (سولیارس) تقف بجانب المرآة ، كأنها خرجت من تلك البوابة . وتشير المرآة هنا إلى أن هاري تنتمي إلى عالم آخر مختلف

بالإضافة إلى ذلك فان المرآة موجودة في مواضع أخرى في (سولیارس) و (المرآة) . في المحطة الفضائية ينظر كلفن إلى إنعكاس وجهه على مرآة خزانة الثياب ، وفي (المرآة) يجري ألكسي حِواراً صامتاً مع صورته المنعكسة . إن لقطات مشابهة سوف تظهر من جديد في (الحنين) و (القربان) . إن أبطال تاركوفسكي عندما ينظرون إلى أنفسهم في المرآة ، يرون أعماق أرواحهم

ولا تنتهي دلالة المرآة في الفيلم عند كونها بوابة إلى عالم آخر أو رحبة للروح . إن غياب البطل عن الشاشة يشبه المرآة حيث ينعكس في هذا البطل كل ما يدور حوله . لذلك فإن تطابق البطل والمرآة — من خلال المفهوم الخاص للمرآة — يوضح فكرة الفيلم الأساسية .

ويوجد لدى ألكسي منبع إلهام آخر وهو طفولته . ذلك الزمن عندما كان العالم هارمونياً ومتكاملاً ولم تنهار بعد الصلة بين بدايات الحياة الأساسية . ولأن ضياء الطفولة المشرق ينعكس في روح ألكسي ، فهو

مرآة ، وفي الوقت نفسه فإن تنافر العالم ينعكس فيه أيضاً . إن عدم اقتران هذين الإنعكاسين أمر مأساوي بالنسبة له وسبب وفاته بالنتيجة .

كنا قد تحدثنا عن نهاية الفيلم الأولى ، وفي النهاية الثانية نرى أم تاركوفسكي الحقيقية ، والتي أدت دور أم ألكسي في مرحلة نضوجه ، تمسك بيديها الطفلين ، ألكسي وشقيقته الصغيرة . وتسير معهما موغلة بعيداً بين الأشجار ، وتتراجع الكاميرا ، ويغطي الضباب الأم والطفلين وتصبح الشاشة سوداء من قتامة الغابة التي تحيط بالكاميرا . لقد اجتمعت في هذه اللقطة شخصيات تمثل مراحل مختلفة من حياة البطل ، ويبدو أن الأزمنة تلغي نفسها وأن اللقطة تقع خارج حدود الزمن وتعبر عن قانون الحياة الشامل . والحياة في البداية مضيئة ومشرقة ، ولكن مع مرور السنوات تتراكم حول الإنسان قتامة عالمنا غير المكتمل ، فيشعر بحاجة ماسة إلى الطاقة والقوة حتى يتمكن من اجتياز هذه القتامة .

لكن بطل (المرآة) لم يتمكن من اجتيازها . .

* * *

تشكل الأفلام التي قدمها تاركوفسكي بعد (المرآة) مرحلة جديدة في إبداعه ، لكنها تبقى محتفظة بالعديد من المواضيع الموجودة في أفلامه السابقة . فمثلاً يتساقط المطر كما في السابق . حتى في أقل الأماكن توقعاً : غرفة تحقق الأمنيات في (ستالكر) ومنزل دومنيكو في (الحنين) ، وينظر أبطال (الحنين) و (القربان) إلى أنفسهم طويلاً في المرآة ، وتعصف الريح بالأرض معلنة عن « تنفس الوسط » الذي يهز الأعشاب في (القربان) عندما يتحدث بطل الفيلم ألكسندر في حرج الصنوبر عن خطيئة العالم الذي انحرف عن طريق الحق ، وفي هذا الفيلم . تماماً

كما في (المرآة) يسقط إناء الحليب عندما يُسمع في بيت الكسندر صوت الإنفجارات النووية .

ولقطة هبوب الريح موجودة في (ستالكر) أيضاً ، وهنا يقوم أبطال الفيلم . ستالكر ـ أي المرشد ـ والكاتب والبروفسور بالتسلل إلى منطقة محرمة خالية من الناس في طريقهم إلى غرفة تحقق أمنيات من يصل إليها . وأثناء توقفهم الطويل بين مرحلتي المسير ، تبتعد الكاميرا عنهم وتنظر إلى البُعد حيث يمتد سهل صحراوي منبسط يرتفع فوقه عمود من الغبار يلتف كالإعصار ، وقد تبدو هذه اللقطة ، لطابعها الفضائي ، قد سقطت سهواً في (ستالكر) من فيلم آخر يتحدث عن رحلة إلى كوكب بعيد . وإذا كان يمكن أن ننظر إلى الريح في (المرآة) و (القربان) على أنها ظاهرة حياتية ، فان اللقطة المذكورة في (ستالكر) لا تدع مجالاً للشك : إن الوسط يتنفس هنا بشكل مباشر ويدفع قواه الخفية للتحرك .

لقد بقي الكثير من المواضيع السابقة ، ولكن تغير العالم نفسه حيث يتساقط المطر وتهب الريح .

لقد تم في (سولیارس) التمهيد للخط الدرامي الأساسي في (ستالكر). إن سناوت يلفت انتباه كلفن الذي وصل لتوه إلى المحطة الفضائية ، بأنه ربما يصطدم بظواهر غريبة ومبهمة . ويسأل كلفن عن ماهية هذه الظواهر فيجيب سناوت بتملص : « لا أدري ، هذا يعتمد عليك أنت » . وفي (ستالكر) يوجه المرشد تحذيراً مماثلاً للكاتب والبروفسور : « قد تبدو هذه المنطقة نزّية ، لكنها في كل لحظة تكون كما نصنعها نحن من خلال حالتنا » .

لقد كان الأوقيانوس المفكر حساساً تجاه خطايا القادمين الجدد وقام بتجسيد أولئك الذين كانوا قد أسأوا إليهم ، وهكذا خلق القادمون الجدد حولهم ، من خلال حالتهم ، منطقة معاناة أخلاقية قابل فيها كل منهم وجهاً لوجه خطيئته الخاصة ، فأصبحوا كأنهم سجناء أقفاص ومصائد ، فاستسلم بعضهم لهذا « السجن » وبعضهم الآخر لم يتحمل المواجهة فانتحر ، مثلما فعل غيباريان . وحده كريس كلفن استطاع التحرر من عتمة المعاناة الأخلاقية لانه تعامل مع الأوقيانوس لا من خلال الجانب المظلم في روحه ، ولكن من خلال الجانب النير حيث ينبعث شوقه إلى المثل العليا . وبالنسبة له فإن المكان المثالي في العالم كله هو بيت والده . والفيلم يبدأ بمشاهد تدور في بيت الأب ، وتتجلى رؤيه « الأرض الرائعة » . كما وصفها تاركوفسكي في إحدى المقابلات ، وفي نهاية الفيلم يختتم البطل دورته ويعود بعد محنته الفضائية إلى بيت أبيه ، عودة مطلقة .

إن الإستهتار وعدم الإيمان يمزقان روح كل من الكاتب والبروفسور . لا توجد لديهما أية مثل عليا ، ولا يبدو أنهما يعتقدان أساساً بامكانية هذه الغرفة أو حتى الوصول إليها . يقول كلفن في (سوليارس) : « الأسرار ضرورية من أجل الحفاظ على الحقائق الإنسانية البسيطة ، مثل أسرار السعادة والموت والحب » . أما الكاتب فيعتقد أن الأسرار اختفت من العالم « الذي تحكمه قوانين زهرية » لا يمكن أن يكون بموجبها وجود لمثلث برمودا وإنما يوجد مثلث آب ث . والعالم الذي تحكمه مثل هذه القوانين مثير للملل والكآبة .

لقد كان الأوقيانوس العاقل في (سوليارس) متسعاً رحباً لطاقة خلاقة تنتظر من يأتي ليوجهها ويحدد لها هدفا « للعمل » . كذلك هي

المنطقة في (ستالكر) إذ تتشكل بتوافق مع حالة الشخصيات وأمزجتها. والغرفة التي تحقق الأمنيات وحدها قادرة على التقاط تقريعات الضمير والأفكار المخفية في أعماق الروح . ويجب أن تكون المنطقة متحركة حتى تتوافق مع أمزجة الشخصيات ، ويمثل مشهد التوقف الذي ورد ذكره حكاية عن القوى الطبيعية التي تدفع المنطقة للتحرك . إن هذه القوى المتواجدة في ديناميكية مستمرة ، صماء تجاه ضمائر الرجال الثلاثة . هذا بالإضافة إلى سكون ضمائرهم نفسها . إنهم أناس يشعرون بالكآبة ويحملون عبء الحياة باشمئزاز ومجهود لا يطاق . ويعتقدون أن الحياة أساءت إليهم وكدرتهم وأن الواقع مذنب بحقهم وليس العكس إطلاقاً . ويصف المرشد مرافقيه في مونولوجه الداخلي : « إن ما يسمونه ولعاً ليس طاقة روحية في واقع الأمر ولكن مجرد احتكاك بين الروح والعالم الخارجي .. » إن كلمات المرشد ذات طابع منهجي وتمثل تصور بطل الفيلم ومخرجه كيف يجب أن تكون الشخصية الإنسانية . إن الإنسان حتى يتوافق مع قوى الطبيعة الداخلية ويصبح شريكاً كفؤاً لها . يحتاج إلى طاقة الروح الفطرية والمتواجدة في حالة نشاط دائم وإلى ذلك « الصوت الداخلي المتصاعد » . لكن البروفسور والكاتب لا يملكان هذه الطاقة ، على عكس شخصيات (سولياريس) المتعطشة دوماً إلى المعرفة . إنهما يذكّران بدرس مدرسي حول فيزياء المواد غير القابلة لحمل الشحنات الكهربائية ، لكنها تتكهرب عند الإحتكاك . وهكذا يتصور المرشد رفيقيه ، إنهما لا يعيشان بطاقتهما الخاصة المتولدة فيهما ، ولكن بأخرى مقترضة .

لا تدور أية أحداث في مشهد التوقف ، ومع ذلك فهو أساسي جداً بالنسبة للفيلم حيث يقدم تاركوفسكي تعليقاً على الموضوع ويطرح

وجهة نظر تجاه كل ما يحدث . ويتألف التعليق من مقتطفات إنجيلية نسمعها على شريط الصوت بينما تكون الكاميرا مثبتة على المرشد النائم. يأتينا صوت زوجة المرشد وهي تقرأ الفصل السادس من سفر الرؤيا : « فإذا بزلزلة عظيمة وقد اسودت الشمس كمسح الشعر والقمر كله صار مثل الدم ، وتساقطت كواكب السماء على الأرض كما تُسقط شجرة التين أثمارها إذا هزتها ريح عاصف . واندرجت السماء كما يطوى الكتاب وكل جبل وجزيرة تزحزحا عن موضعهما ...» الخ . في هذه الأسطر يدور الحديث عما جرى بعد فتح الختم السادس ، قبل الأخير .

إن المنطقة في الفيلم مقفرة وغامضة . لقد حدث فيما مضى أن هبط هنا مركب فضائي مجهول فتجمدت الحياة فيها . ويرى الرجال الثلاثة حطام الدبابات الواقفة والمهزومة إلى الأبد . وأثناء قراءة المقطع الإنجيلي السابق تتحرك الكاميرا فوق المياه الضحلة وتصور مواد مختلفة غارقة فيها : محقنة طبية ، نقود معدنية ، لوحات فنية ، ضمادات ، أسلحة ، ورقة تقويم ... مخلفات حياة كانت قائمة هنا ، وهذه المخلفات بالإضافة إلى مقاطع « سفر الرؤيا » ، تدفع للإحساس بأن الزيارة الفضائية تشبه تساقط كواكب السماء مثل ثمار شجرة التين ، وتحذر من اقتراب يوم القيامة . إن موضوع يوم القيامة لم يظهر سابقاً في أفلام تاركوفسكي ، ويظهر لأول مرة في (ستالكر) ويتطور في (الحنين) و (القربان) ، مشكلاً بذلك بداية مرحلة جديدة في إبداع المخرج .

إن العالم الذي يقع على حافة الإنهيار أشد ما يكون بحاجة إلى المحرضين . وكانت مهمتهم الأساسية في أفلام تاركوفسكي ، قبل

(المرآة) ، تقتصر على رؤيتهم الداخلية للبلد السعيد وتوجيه الناس إلى الطريق المؤدية له . أما الآن فقد تعقدت المهمة ويجب على المحرض بالدرجة الأولى أن يحث الناس الذين فقدوا طاقتهم الروحية ، ويشحنهم من خلال « الإحتكاك » بالواقع ويدفعهم للفعل . إنها مهمة جديدة مستلهمة من مقطع آخر من الإنجيل ، ويقرأه المرشد نفسه هذه المرة دون الإشارة إلى أسماء الأشخاص والأماكن في الفصل الرابع والعشرين من إنجيل لوقا : « وإن إثنين منهم كانا سائرين في ذلك اليوم ، بعيداً ستين غلوة ... » . ويربط تاركوفسكي بين المقطع الأول والثاني من الناحية التشكيلية ، فمونولوج الزوجة الأول ينتهي بكلمات : « لأنه قد جاء يوم غضبه العظيم فمن يطيق الوقوف ؟ » ، ويندمج المقطع الثاني معه بشكل حيوي وبفضل كلمة « اليوم » يبدو إجابة على سؤال من يطيق الوقوف عندما يأتي يوم القيامة .

في المشهد الإنجيلي يكون إثنان من تلامذة المسيح في طريقهم إلى قرية عماوس ، ولا يلاحظان معجزة قيام المسيح الذي يعاتبهما : « يا قليلي الفهم وبطيئي القلب في الإيمان بكل ما نطقت به الأنبياء ! » . وفقط في عماوس عندما يكسر المسيح الخبز ، « انفتحت أعينهما وعرفاه فغاب عنهما » .

ويرى المرشد في رفيقيه إنسانين « قليلي الفهم وبطيئي القلب في الإيمان .. » . إنه ليس معلماً لهما يبشر بحقائق سامية وحتمية ، لكنه يطمح لحث الذين يمضون معه إلى المنطقة ، ويحاول بعث الإيمان في أعماقهم بأن العالم يمكن أن يتغير ويبتعد عن الكارثة إذا تعطش الناس لذلك .

وفي الغرفة المنشودة لا يطلب الكاتب والبروفسور شيئاً ولا يرجوان

أية أمنية . إن قوى الغرفة الخلاقة تشبه الأوقيانوس في (سولیارس) وتجعل القادمين يعترفون بما « يجثم على قلوبهم » ، وكان الرجال قد بدأوا يشعرون أثناء سيرهم بالثقل « الجاثم على قلوبهم » والذي يمثل حاجزاً وستاراً يحجب عنهم نور المثل العليا . ويصمت الرجال الثلاثة في الغرفة ، لأن الرغبة التي سيباح بها لن تكون صادرة عنهم ولكن عن الثقل الذي يحملونه في أعماقهم ، وبالتالي فان تحقق مثل هذه الرغبة يعني استرجاع وتكرار الواقع غير المثالي وغير السعيد . ويعتبر تاركوفسكي صمتهم نتيجة إيجابية للرحلة ، ويرى أن الإجتياز صفة ثابتة تجمع كل أبطاله ، وصمت الرجال في الغرفة اجتياز لقوة استمرار الوجود السابق واجتياز للواقع الذي كانوا يعيشونه حتى هذه اللحظة .

وتحدث في الفيلم معجزة . فعندما يعود الثلاثة من المنطقة ويدخلون المقهى حتى ينالوا قسطاً من الراحة ، وكما يكتب تاركوفسكي نفسه : « تظهر زوجة المرشد ، مرهقة ، معذبة . ويطرح مجيئها أمام الأبطال شيئاً جديداً مذهلاً وغامضاً إذ يصعب عليهم إدراك الأسباب التي على أساسها تستمر هذه المرأة بحبها لزوجها بتفان وصبر كما في أيام الشباب ، رغم كل ما تلاقيه بسببه من المعاناة والعذاب ،بالإضافة إلى أنها رزقت منه بطفلة مريضة ومعاقة . إن حب هذه المرأة وإخلاصها هما المعجزة والأعجوبة التي يمكن مقارنتها بكل عدم الإيمان والفساد والإستهتار ، أي بكل الذي عاشه أبطال الفيلم حتى الآن .. » .

وتشبه الزوجة بقية أبطال تاركوفسكي ، إنها قد تكون شقية ومظلومة ، ولكن رغم ذلك يُستشف فيها الحنان والدفء والفهم ، مشاعر تحملها المرأة إلى العالم ، المرأة التي تمثل إحدى بدايات الوجود الجوهرية ، ومنبع الحياة وسعادتها .

• • •

فيلم (الحنين) — تسمية الفيلم غير مألوفة بالنسبة لتاركوفسكي الذي يؤكد من خلالها ، وللمرة الأولى ، أن مادة الصورة ستكون حالة الروح .

ويشير مفهوم الحنين إلى أن الحالة هي « شوق ممرض إلى الوطن » . وتتألف كلمة نوستالجيا ، « الحنين » من كلمتين يونانيتين وهما « نوستاس » العودة ، و « ألجوس » الألم . ويكتب العالم السويسري المعاصر جان ستاروبنسكي أن الأطباء بدأوا باستخدام مصطلح « الحنين » على مدى واسع في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، لكنه يسوق مثالا بارزاً على هذه الحالة من خلال أوليسيس المتشوق إلى وطنه ، ويضيف ستاروبنسكي أن الحنين في عصر هوميروس كان يعتبر أحد أنواع السوداوية (الملانخوليا) التي عرفها الإغريق القدامى .

وتابع ستاروبنسكي دراسة السوداوية لسنوات طويلة معتمداً على دراسات الأطباء النفسيين وإبداعات الفنانين والأدباء في هذا المجال . ويعتقد أن إحدى أهم صفات الإنسان السوداوي : « الإنطواء على الذات ، وسيطرة الماضي على « أنا » ذلك الإنسان وعزلته عن الآخرين . إن السوداوي يفكر دائماً بما قد فعله . يلتفت إلى الماضي دائماً بدلاً من التطلع إلى الأمام .. » .

وتنطبق حالة مماثلة على كلفن في (سولیارس) وألكسي في (المرآة) وأندريه غورتشاكوف في (الحنين) الذي يستحق فعلاً لقب السوداوي . ويبدأ الفيلم بلقطة نشاهد فيها مرجاً محاطاً بالشجيرات وإمرأة تقف وإلى جانبها صبي صغير ، وثمة كلب يدور حولهما وحصان يرعى بعيداً عنهما ، يغطي ضباب خفيف هذه اللقطة التي تعكس ذكريات غورتشاكوف

حول طفولته وأمه وبيتهم على الشاطىء . والبيت يظهر مرات عديدة في رؤيا البطل . إن تاركوفسكي هنا ، كما في معظم أفلامه ، يمزج الطبقات الزمنية المختلفة حيث تظهر الأم كذكرى مجسدة في أحداث « الآن » . وفي إحدى مشاهد الفيلم نرى غورتشاكوف مستلقياً على السرير في غرفته بالفندق والمطر يتساقط وراء النافذة ، ومن خلال باب الحمام المفتوح نشاهد مرآة كبيرة فوق المغسلة ، وتقترب الكاميرا من غورتشاكوف بشكل احتفالي وبطيء ، وفجأة يظهر ذلك المرج والشجيرات والحصان والكلب والأم والصبي — غورتشاكوف في طفولته — وكأن هذه الرؤيا انبثقت من « الجانب الآخر لزجاج المرآة » كما في أشعار أرسني تاركوفسكي الذي رافقت فيلم (المرآة) . إن بطل (الحنين) غارق في سوداويته ، ينظر إلى الماضي ويبعثه من خلال قسر الذاكرة والإرادة .

ويذكر تاركوفسكي أن عنوان الفيلم يعني الشوق إلى بيت الطفولة البعيد والوطن الروحي . إن غورتشاكوف يطمح للعودة إلى هناك ، وكما يعبر مفهوم « الحنين » ذاته ، إنها رغبة حارقة تثير الألم في القلب .

وتنساب مواضيع تاركوفسكي المحببة من أفلامه السابقة إلى (الحنين) : المطر ، والنار والمرآة والماء . .

يكتب الفيلسوف الإنكليزي لودفيغ وايتغنشتين في « البحث المنطقي الفلسفي » إن حدود العالم بالنسبة للفرد هي حدود لغته . لكن هذه المواضيع المتنقلة كأنما تحل محل هذه الحدود ويمثل تكرارها تعلق المخرج بها ، وهي تؤكد على رسوخ عالم المخرج وتكامله الداخلي . ولقد رأينا أن عالم تاركوفسكي السينمائي يتغير مع كل فيلم ، ويبدو

أن الفيلسوف الإنكليزي لم يلحظ إبداع تاركوفسكي حيث يتغير العالم في أفلامه باستمرار دون أن يخرج عن حدوده . ونتيجة هذا القول فان غورتشاكوف ينتمي إلى واقع مختلف عن واقع بطل (المرآة) الذي كان يطمح أيضاً إلى بلد الطفولة السعيد .

ويظهر باستمرار في أفلام تاركوفسكي الأخيرة موضوع يوم القيامة والمحرض الذي يحث الآخرين ويدفعهم للفعل . ونجد هذين الخطين في (الحنين) من خلال شخصية دومنيكو . فإذا كان غورتشاكوف متعطشاً للإنطواء على الماضي فإن دومنيكو ينطوي أمام المستقبل بحيث أنه سجن أسرته لمدة سبع سنوات في بيت أقفُلت أبوابه ونوافذه بإحكام ، لانه كان يؤمن بأن يوم الحساب بات قريباً جداً ، ويأمل أن ينقذ أسرته في هذا البيت الإيطالي البسيط . إن السوداوية ليست في الإلتفات إلى الوراء فقط ، لكن صفتها الأساسية كما هو معلوم ، الحالة الكئيبة للروح الإنسانية ، وبالتالي فإن الإنسان السوداوي يرى كل ما يحيط به قاتماً ، ودومنيكو في الحقيقة لم ينقذ أسرته من الواقع نفسه ، ولكن من رؤيته السوداوية لهذا الواقع .

وعندما يلتقي غورتشاكوف ودومنيكو ، يكون الأخير مقيماً في بيت متداعي بعد أن حررت الشرطة أسرته وأخذتها بعيداً . وأثناء اللقاء يهطل المطر حتى داخل غرف البيت ، ويهطل أيضاً في مشهد الفندق عندما يستعيد غورتشاكوف رؤيا طفولته . وكما سبق وذكرنا فإن المطر يعني بالنسبة لحكماء الصين القدامى وحدة السماء والأرض . أما في التقاليد المسيحية فإن له معنى آخر مثل المباركة : « وسيقدم الرب لك كنزه الطيب ، والسماء ستعطي مطراً لأرضك حتى تبارك كل ما

تفعله يداك .. ».ربما يأخذ المطر في (الحنين) هذه الدلالة . إن السماء تبارك غورتشاكوف ودومنيكو ، تبارك اللقاء بينهما .

ووفقاً لفكرة تاركوفسكي فإن غورتشاكوف ودومنيكو توأمان روحيان . إن الإنسان يرى نفسه عندما ينظر إلى المرآة ، أما غورتشاكوف فعندما ينظر إلى المرآة في أحد المشاهد يرى صورة دومنيكو منعكسة عليها . إن المعلم السابق في مدينة توسكانية هو ثنائي الروسي القادم . لكنهما ليسا ثنائياً مطلقاً . يقول تاركوفسكي إن دومنيكو واثق من أفعاله ، أما غورتشاكوف فتنقصه هذه الثقة ولهذا يجد نفسه منجذباً إلى الإيطالي . كأن المخرج هنا قد قسم الإحساس السوداوي إلى جزأين وأعطاه لشخصين ، الأول أكثر نشاطاً والثاني أقل حماساً . وبهذا فإن (الحنين) يختلف عن (المرآة) حيث لا تظهر في الأخير شخصية طموحة إلى جانب البطل تدفعه للفعل .

ويعبر دومنيكو عن حزمه بأشد الوسائل تطرفاً . إنه يعتلي تمثال الإمبراطور ماركوس أفريلي في الكابيتول بروما ويتوجه للناس بخطبة حارة ويفضح خطايا العالم الذي انحرف عن طريق الحق ، ويقول إن الناس انعزلوا عن بعضهم البعض وتقوقعوا داخل اهتماماتهم البراغماتية . ومن المهم هنا أن دومنيكو لا يلقي خطبته في بلدته التوسكانية الصغيرة ، ولكن في روما ، وفي مكان محدد تماماً : تمثال الفيلسوف الوحيد الذي جلس على عرش روما وكان يدعو الناس إلى التكافل والتفاهم المشترك .

وما أن ينهي دومنيكو حديثه حتى يصب النار على جسده ويضرم النار فيه . إنه يحاول من خلال مأثرته المأساوية أن يثير ويهز أرواح الناس الخاطئين والمتحجرين داخل أنانيتهم المتشددة . ويبدو أن النار

التي تلتهم جسد دومنيكو جزء من النار الكونية ومن ذلك « الأثير » الذي تشكل الكون منه بكل عناصره الأولية ومظاهره الطبيعية . ومن خلال احتراقه يجتاز دومنيكو الفعال عزلته وينضم إلى « الأثير » ، وإلى أساس الكون .

إن صور تاركوفسكي متعددة المعاني ، وعدم استنفاذ هذه المعاني هو أحد أهم أسس شاعريته السينمائية . ولهذا فإنه يمكن تأويل فعل دومنيكو المأساوي بأشكال مختلفة .

ثمة مشهد يسبق احتراق المعلم التوسكاني ونرى فيه غورتشاكوف جالساً على ركبتيه في الماء الذي يتدفق من أحد الأنابيب وتملأ حوض السباحة الصغير الموجود في بناء شبه مهدم . وعلى طرف الحوض البعيد تجلس فتاة ريفية عادية اسمها انجيلا ، أي الملاك ، ثم نرى غورتشاكوف من جديد ممدداً على أرض الحوض وبجانبة زجاجة فودكا فارغة كان قد شربها ، والنار تلتهم ببطء صفحات من مجلد أشعار أرسني تاركوفسكي.

يقول يوحنا المعمدان في إنجيل لوقا : « أنا أعمدكم بالماء ، ولكن يأتي من هو أقوى مني ... وهو يعمدكم بالروح القدس والنار » .

ويعتبر التعميد تطهيراً من سيئات الشر ، ويتحقق هذا التطهير من خلال « محاكاة الموت » : إنهم يغطسون المعمد في الماء ، والماء وفق كلمات غريغوري نيسكي : « أقرب ظواهر الطبيعية إلى الأرض التي هي المكان الطبيعي لكل من يموت .. » . ومع هذا فإن الماء ظاهرة حية ومنعشة ، والذي يُغطّس في الماء يبعث إلى الحياة الجديدة . إن التطهير بالماء فعال ، وإذا لم يحدث فإن « الذين لم يتنوروا بهذا التطهير ، سوف تطهرهم النار .. » . وفي فيلم (الحنين) يشارك غورتشاكوف الممدد

في الماء ودومنيكو المحترق في طقوس تطهير مختلفة بواسطة الماء والنار .

وبالإضافة إلى هذا توجد في الفيلم دلالة أخرى للنار . ففي مشاهد الفيلم الأولى يضع الفلاحون الإيطاليون شموعاً مضاءة أمام تماثيل العذراء حتى تنقذهم من العقم وتمنحهم الذرية الصالحة . ويبدو سرب أضواء الشموع المرتعشة أشبه بطائفة أرواح لم تتجسد بعد ، ومن ثم فإن صورة الشمعة المضاءة سوف تعبر الفيلم كله . كان دومنيكو قد حدث غورتشاكوف عن عزمه على عبور حوض السباحة العلاجي حيث يداوي المرضى آلامهم ، وهو يحمل شمعة مضاءة . وفي النهاية يقوم غورتشاكوف بهذه المأثرة ويحقق ما كان دومنيكو يفكر به قبل احتراقه . ويتم تصوير عبور غورتشاكوف طويلاً ، وتنطفىء الشمعة مرتين في منتصفالطريق لكن غورتشاكوف يتابع المحاولة وهو يحمي الشمعة من نزوات الريح براحة يده ويتحرك عبر حوض السباحة المفرغ من الماء . وكما تستخدم الشمعة غالباً كرمز للروح ، فإن حوض السباحة يرتبط في الذهن مع الواقع وعالم الناس . إن البطل في مشاهد الفيلم الأخيرة يحمل روحه بشكل رمزي ويمر بها عبر عالم فاسد تنقصه القوى الخيرة . ومع المحاولة الثالثة ينجح غورتشاكوف في الوصول بالشمعة المضاءة إلى الطرف الآخر ، ثم نسمع الأنة العميقة التي تسبق الموت عادة،وتتحرك الكاميرا نحو السماء كأنها تحاول رؤية روحغورتشاكوف.

وقد تبدو نهاية مأساة غورتشاكوف مشابهة لنهاية بطل (المرآة) . لكن (الحنين) يختلف ، فهو ينتهي بلقطة يظهر فيها على الشاشة معبد هائل شبه متداع ،والشيء الوحيد المقدس فيه هو بيت طفولة غورتشاكوف

حيث يجلس البطل قريباً منه ، وإلى جانبه بركة ماء صغيرة تعكس نافذة المعبد التي تشبه بشكلها شمعة هائلة تختتم موضوع تماثل الروح والشمعة المضاءة . لقد وصل البطل إلى وجود آخر . توقف الزمن الأرضي بالنسبة له . أصبح ينتمي إلى الأبدية ...

وهناك ، في الوجود الآخر ، سوف تتوهج روحه الطاهرة إلى الأبد .

* * *

ويأتي يوم الحساب بالنسبة لأبطال فيلم (القربان) ، وهو اليوم الذي تنبأ به أبطال تاركوفسكي السابقين . ومع أن هذا الحدث قد يبدو ثمرة لتخيلات بطل الفيلم ألكسندر ، فان الموضوع قائم على إمكانية تأويل مماثل .

ويبدأ الفيلم مع مشهد يقوم فيه ألكسندر برفقة ابنه الصغير ، بتثبيت شجرة صنوبر صغيرة خرقاء مترامية الأغصان على شاطىء البحر . وأثناء « غرس » الصنوبرة يروي ألكسندر لابنه أسطورة قديمة عن راهب اسمه يوحنا ، طلب منه قسيسه الروحي أن يسقي شجرة ميتة في أعلى الجبل إلى أن تحيا وتخضر . وبدأ الراهب عمله وتابعه بمثابرة وانتظام وكان يحمل الماء للشجرة يوماً بعد يوم وعلى مدى سنوات طويلة إلى أن تحقق له ما أراد . ويعلم ألكسندر ابنه من خلال هذه الأسطورة أن الإنتظام هو الشيء الأساسي في الحياة ، وهو أمر نافع قادر على خلق المعجزات .

وكان موضوع الشجرة الميتة قد ظهر لأول مرة عند تاركوفسكي في (طفولة إيفان) وكان يرمز إلى إيفان الميت ، ثم عاد في (ستالكر)

من خلال كلمات المرشد الذي يقول في أحد مونولوجاته : « عندما يولد الإنسان يكون ليناً وضعيفاً وعندما يموت يكون يابساً وخشناً . وعندما تنمو الشجرة تكون لينة وطرية وعندما تموت تصبح جافة ويابسة . الخشونة والقوة ترافقان الموت ، الليونة والضعف تعبران عن نضوج الحياة ، ولهذا فان من يتصلب ويتخشن لن ينتصر أبداً . .. »

إن المرشد يطرح في الواقع أفكار الفيلسوف الصيني القديم لاو تسي ، والموجودة في الفصل السادس والسبعين من كتابه « الداودائية » : « الإنسان عند ولادته طري وضعيف وبعد موته قاسي وخشن. إن كل ما هو موجود ، بما في ذلك الأشجار والنباتات ، يكون طرياً وضعيفاً عند ولادته وجافاً وقاسياً بعد موته . إن القاسي والخشن يموت ، أما الطري والضعيف فانه يبدأ يعيش فعلاً .. » .

إن كل الكائنات الحية ، وفقاً لفكرة لاوتسي والمرشد ، ذات طبيعة واحدة ، إذ يمكن لها أن تتطور وتتشكل .. إنها تكون طرية وضعيفة ، وهذه الإمكانية تجعلها قادرة . وعندما لا يكون الجسم قد تيبس بعد فإنه يحتوي على زخم هائل ويمكنه بالتالي أن يتطور ويصبح قادراً .

وينعكس في أفكار لاوتسي وكلمات المرشد وحكاية ألكسندر تصور ميثولوجي شاعري عن الحياة كمادة غير مجسدة قادرة على التحرك في الزمان والمكان ، إنها قوة داخلية وطاقة متدفقة قادرة على هجر الجسد والعودة إليه من جديد وبالنتيجة فإن الجسد ينتعش ويصبح طرياً وليناً ويكتسب القدرة . إن ألكسندر في (القربان) متيقن تماماً بأنه يمكن بواسطة الإنتظام الثابت ، الذي يشبه طقساً دينياً ، التحكم بحركة « الجوهر الدقيق » للحياة .

وينشأ موضوع الإنتظام في الفيلم من خلال ارتباطه بالشجرة ، ثم يتطور بشكل مستقل ويتم دورة كاملة ويعود إلى الشجرة في النهاية . وأثناء تحرك الموضوع يزعزع تاركوفسكي فكرة أعجوبة الإنتظام .

لقد اجتمع الضيوف في بيت ألكسندر يحتفلون بعيد ميلاده ، وسرعان ما تحل الكارثة ونسمع دوي الإنفجارات النووية، فتتلاشى الألوان وتصبح الشاشة بيضاء وسوداء ويعلن المذيع في التلفزيون عن وقوع الضربة النووية ويكرر النداء لمرات عديدة : « حافظوا على الهدوء والإنتظام » . إن مصطلح الإنتظام الذي يستخدمه المذيع مرادف لمبدأ الإنتظام الذي يقوم الطقس الديني عليه . إن الكارثة النووية تستطيع أن تحرم كل الأحياء من « الجوهر الدقيق » وتحول اللين والضعيف إلى قوي وخشن ، وتأمل السلطات المحلية أن يتم تجنب الكارثة بواسطة أعجوبة الإنتظام الذي يحل محل مقاييس أخرى أشد تأثيراً .

ويفقد الإنتظام مجده نهائياً في مشهد لقاء ألكسندر والخادمة ماريا . فالبطل لم يعد يؤمن بقدرة الإنتظام على الإنقاذ فيأتي إلى ماريا آملاً أنها تستطيع أن تجنب العالم من الكارثة المعاصرة . لقد كانت مخطوطة السيناريو الأولى لفيلم (القربان) تحمل عنوان (الساحرة) حيث تنقذ ماريا البطل من مرض السرطان . وماريا في الفيلم إنسانة غريبة ، جاءت إلى مكان الأحداث من إيسلندا ، بلد الصقيع ونوافير المياه الحارة . ويبدو الغرباء دائماً على صلة بقوى خارقة ، وماريا لا تتصل بهذه القوى فحسب لكنها تسيطر عليها أيضاً ، وهكذا يراها ساعي البريد أوتو والمهتم بجمع الأحداث التي لا تخضع لتفسير العلم والعقل السليم . وتقول منتجة الفيلم آنا ـ لينا فيبوم إن تاركوفسكي اختار وبعناية شديدة موضوعاً موسيقياً خاصاً لكل من ألكسندر وماريا . وترتبط بألكسندر موسيقا

يابانية قديمة يتخللها صدى ضربات متوترة . أما ماريا فقد خصصت لها أغنية سويدية رنانة يرددها رعاة الشمال ، ومن خلال هذا الموضوع الموسيقي يتأكد ارتباط ماريا بالأرض والطبيعة .

وفي مشهد الحب بين ألكسندر وماريا يعود موضوع الأشجار من جديد ، ويروي ألكسندر أنه كان لأمه حديقة ، ثم حدث أن مرضت الأم لفترة طويلة ولم تستطع أن تخرج من دارها إلى الحديقة التي استوحشت وخربت . وعندما جاء لزيارتها أراد أن يسعدها وهي مريضة وقرر أن يعيد ترتيب الحديقة ، وقام فعلاً بتنظيف دروبها وقص الأعشاب والأغصان الزائدة . وبعد أسبوعين انتهى من عمله وأراد أن ينظر إلى النتيجة لكنه أصيب بخيبة أمل عميقة : « أين اختفى كل جمال وروعة الطبيعة ؟ إنه أمر شنيع ، وآثار العنف واضحة في كل مكان .. » . ويبدو أن حكاية ألكسندر تستمد جذورها من فيلسوف صيني آخر وهو تشوان ـ تسي الذي كتب قديماً : « إن إصلاح الأشياء بواسطة الحبال والخطافات والبيكار والمزواة سوف يضر بنوعيتها الطبيعية . إن تثبيت الأشياء بالحبال ودهنها بالورنيش سيجعلها جامدة وخشنة وسيدمر جوهرها » . إن جمود الموت هنا يحمل نفس معنى « الصلابة » في « الداوداثية » . إن المعالجة « بواسطة الحبال والخطافات » تقيد الأجسام بنظام خارجي غريب وتقتلها ، ولهذا لن ينقذ الإنتظام الطقوسي العالم من خطر الدمار في (القربان) . ويصبح الإنتظام بالتالي ، وفقاً لمنطق الفيلم ، عائقاً أمام الحركة الحرة « للجوهر الدقيق » للحياة والحرب على حد سواء .

وفي الصباح الذي يلي لقاء ألكسندر وماريا يكون العالم كما كان قبل الكارثة . لقد قطع ألكسندر وعداً على نفسه أثناء صلاته ، بأنه إذا

تم إنقاذ العالم فسوف يضحي بأغلى شيء لديه وهو بيته . وقبل أن يحرق البيت ، يدير ألكسندر جهاز التسجيل فتعلو الموسيقا اليابانية ذات الإيقاعات المتوترة ، ويرتدي العباءة اليابانية ـ الكيمونو ـ ذات الشعار التقليدي المنقوش على ظهرها والذي يمثل رمز « إِنْ » و « بانْ » المتحدين . ويؤكد هذا الشعار الدائري على فكرة الفيلم الأساسية : لقد استطاع العالم تجنب الكارثة بفضل وحدة القوتين الأساسيتين ، الذكورية والأنثوية . لقد أدى انفصال هاتين القوتين وانهيار الصلات بينهما إلى جعل العالم متنافراً في (المرآة) ، أما في الفيلم الأخير لتاركوفسكي فان الهارمونية تنتصر وتتحقق .

ولبيت الذي يقدمه ألكسندر قرباناً يعتبر ضئيلاً بالمقارنة مع الكون الذي اقتطع منه أساساً هذا المكان الضيق ، ومع ذلك فان الكسندر يرى فيه البلد السعيد . ويذكر العالم الإثنوغرافي الفرنسي مارسيل موسى في كتابه « تمارين حول الهبة » ، أن القربان في المجتمعات القديمة يعني أن يعيد الإنسان للأرباب قسماً مما كان قد أخذ منهم ، أحياناً على شكل حيوانات قتلت أثناء الصيد وأحياناً أخرى على شكل ثمار مقطوفة . وعندما يحرق ألكسندر بيته ، فإنه بذلك يعيد إلى اللا حدودية ذلك الجزء الذي انتزع منها . إن هدف هذا القربان في الفيلم رفيع وخير ، لقد تنازل ألكسندر عن بلد سعادته الصغير من أجل أن يصبح الواقع كله بلداً سعيداً للناس جميعاً،وتنساب حركة « الجوهر الدقيق » للحياة بحرية ودون عوائق . وفي نهاية الفيلم تمضي سيارة المصح العقلي بألكسندر بعيداً ، ويحمل ابنه الصغير دلو الماء ويذهب ويسقي الصنوبرة اليابسة ، ثم يجلس قربها وترتفع الكاميرا ببطء على مقربة من الجذع والأغصان المنتشرة على خلفية سطح الماء المتلألىء من وهج الشمس والذي ينعش

الشجرة ويلون أغصانها . ومن خلال حركة الكاميرا العامودية ، من الطفل إلى الأغصان في الأعلى ، يقيم تاركوفسكي الصلة بين « قوة » الكائن اللين والضعيف ، وبين الإثمار . لقد أنقذت وحدة البدايتين والقوتين الذكورية والأنثوية العالم من الموت ، والطفل هو ثمرة هذه الوحدة ، ينبض بالحياة والنشاط في عالم بدأ يستعيد هارمونيته من جديد .

وعندما يستلقي الطفل تحت الشجرة ينطق بأولى كلماته في الفيلم ، عبارة من إنجيل يوحنا : « في البدء كانت الكلمة » ، ثم يسأل بحماس ولهفة : « لماذا يا بابا ؟ » . إن الأسئلة ذات « لماذا » الحتمية ، إحدى خصائص الأطفال ، لكن هذا التساؤل الأخير في (القربان) ليس مجرد فضول فقط . إن أحداث الموضوع تؤدي إلى فكرة مفادها أن نمط الحياة الإنسانية القائم على الإنتظام نمط غير ملائم للحياة نفسها ،ويجب أن تسود مكانه رحابة « الجوهر الدقيق » للحياة الذي يحرك كل شيء . والطفل يلفظ الكلمات التي تعطي البداية لهذا العالم الجديد .

إن الشجرة الميتة والمحترقة التي ظهرت في نهاية (طفولة إيفان) تظهر في المشهد الأخير من (القربان) وقد أثمرت بتأثير القوى الحياتية الموجودة في هذا الطفل .

* * *

أندريه تاركوفسكي : البيان السينمائي

«الزمن المسجل»

لا أريد أن أفرض على أحد وجهة نظري فيما يتعلق بالسينما لانني لا أملك الحق في ذلك . لكنني آمل بأنه يوجد لدى كل إنسان أتوجه إليه — وأنا أتوجه لأولئك الذين يعرفون السينما ويحبونها — تصوراته وآراثه الخاصة حول مبادىء الإبداع والتلقي في هذا الحقل من الفن .

ثمة كثير من الإدعاءات والإغواءات داخل مهنتنا وحولها ، وأنا لا أقصد العادات هنا ، وإنما تلك الإدعاءات وأساليب التفكير المتبعة . لن يتمكن الفنان من تحقيق شيء أبداً في حقل أي من الفنون إذا لم يعبر عن وجهة نظره وموقفه الخاص ، ويحافظ عليهما أثناء العمل كقرة عينه .

إن « الإخراج السينمائي » لا يبدأ أثناء مناقشة السيناريو مع الكاتب ولا أثناء العمل مع الممثلين أو المؤلف الموسيقي ، ولكن عندما تنشأ لدى المخرج رؤية داخلية معينة وصورة لهذا الفيلم ، سواء كانت هذه الرؤية منحصرة في جملة من المشاهد المفصلة بدقة أو مجرد الإحساس بالأشياء والجو الحسي الذي يجب خلقه على الشاشة . إن السينمائي الذي يرى فكرته بوضوح ويتمكن أثناء عمله مع فريق التصوير من الوصول بهذه الفكرة إلى تجسيد ختامي ودقيق ، يمكن أن ندعوه مُخرجاً ، إذ

أن هذا كله لا يتعدى نطاق الحرفية وإطار المهنة . صحيح أنه توجد أشياء كثيرة ضمن هذا الإطار لا يستطيع الفن أن يتحقق من دونها ، لكن هذا الإطار يبقى غير كاف حتى يمكن أن ندعو المخرج فناناً .

يبدأ الفنان عندما ينشأ في ذهنة ، أو فيلمه ، بناؤه المجازي المميز ونظام تفكيره الخاص حول العالم المحيط به ، حيث يطرح نظام تفكيره هذا ويقدمه لحكم الجمهور ويشاطره إياه كحلمه المنشود تماماً ، وفقط عندما يمتلك المخرج تصوراته الخاصة حول الأشياء ، أي عندما يصبح فيلسوفاً بمعنى ما ، يمكن اعتباره فناناً والسينما فناً .

عندما يدور الحديث حول طبيعة الفن السينمائي الخاصة ، تتم غالباً مقارنة السينما بالأدب . وهنا أعتقد أنه من الضروري جداً أن نفهم ، وبعمق ، مدى العلاقة المتبادلة بين السينما والأدب حتى نتمكن من تمييز أحدهما عن الآخر ، فلا نخلط بينهما ثانية . ما هي أوجه الإختلاف بين السينما والأدب ؟ ماذا يجمع بينهما ؟

قبل كل شيء ، تلك الحرية اللا محدودة والتي يستطيع الفنان من خلالها أن يتعامل مع مادته التي تمثل الواقع وينظم هذه المادة . الصيغة المذكورة قد تبدو عامة وشاملة ، ولكنها باعتقادي تعبر عن وجه التشابه الأساسي بين السينما والأدب ، بعد ذلك تنشأ مفارقات عديدة سببها الإختلاف المبدئي بين صورة الشاشة والكلمة المكتوبة .

لا يزال السؤال المتعلق بخاصية السينما يفتقد إجابة حاسمة . يوجد العديد من وجهات النظر المتباينة التي تصطدم وتتعارض ، والأسوأ من ذلك أنها تختلط فيما بينها لينشأ نوع من الفوضى الإنتقائية . إن كل واحد منا يستطيع أن يفهم بطريقته الخاصة السؤال المتعلق بخاصية

السينما ، فيطرح هذا السؤال ويجد الحل له . إلا أنه في كل الأحوال تنشأ ضرورة وجود قاعدة صارمة تمكن من الإبداع بشكل واع لانه من المستحيل أن يبدع الفنان دون إدراك قوانين الفن الذي يعمل فيه .

ماذا تعني السينما ؟ ما هي خاصيتها ؟ كيف أتصور هذه الخاصية ؟ وكيف أتصور بالتالي من خلالها إمكانيات السينما ووسائلها وصورها الفنية ، ليس من الناحية الشكلية فحسب ، ولكن من الناحية الأخلاقية أيضاً ؟

نحن لا نستطيع أن ننسى حتى الآن ذلك الفيلم الرائع الذي عُرض في نهاية القرن الماضي ومعه بدأ كل شيء . إنه فيلم (وصول القطار إلى المحطة) . وهو الفيلم الذي صوره الأخوان لوميير إنطلاقاً من إختراع آلة تصوير سينمائية وشريط فيلمي وجهاز عرض . يستمر الفيلم نصف دقيقة ، وفي العرض الأول له ، شاهد الجمهور جانباً من رصيف المحطة مضاء بأشعة الشمس ، وبعض الرجال والنساء يتطاعون إلى الكاميرا بفضول ، ثم يظهر القطار من عمق اللقطة ويقترب تجاه الكاميرا ، ونتيجة اقتراب القطار من الكاميرا فقد دب الذعر في قاعة العرض وتفرق الجمهور مذعوراً ومندهشاً .

أعتقد أن ولادة الفن السينمائي تمت في تلك اللحظة بالذات ، فالأمر لم يكن متعلقاً فقط بوجود تقنية سينمائية وأسلوب جديد لإعادة خلق العالم ، وإنما بولادة مبدأ جمالي جديد .

ويتلخص هذا المبدأ بأن الإنسان تمكن ، ولأول مرة في تاريخ الثقافة والفن ، من العثور على أسلوب يمكنه ، بشكل مباشر ، من تسجيل الزمن ، وفي الوقت نفسه إمكانية عرض تدفق هذا الزمن لمرات

عديدة . لقد حصل الإنسان بين يديه على قالب للزمن الواقعي . لقد أمكن الآن حفظ الزمن المرئي والمثبت داخل علب معدنية ولفترة زمنية طويلة ، ونظرياً يمكن حفظه إلى الأبد . وانطلاقاً من هذا فان أفلام لوميير تضمنت عبقرية المبدأ الجمالي . بعد ذلك اتجهت السينما إلى طريق وهمي كان دخيلاً على طبيعتها وأكثر فائدة وربحاً من وجهة النظر الإستهلاكية ، وخلال فترة لا تتجاوز العشرين عاماً كان قد اقتُبس للسينما كل نتاج الأدب العالمي تقريباً وعدد هائل من المواضيع المسرحية . لقد استخدمت السينما كأسلوب بسيط ومغر من أجل تثبيت العرض المسرحي ، وعندها انحرفت السينما إلى طريق باطل ، ويجب أن نقنع أنفسنا بأننا لا نزال حتى الآن نمضغ الثمار الحزينة لذلك . لقد كانت المصيبة العظمى — وأنا لا أقصد هنا مصيبة الإيضاحية — في الإعراض عن التوظيف الفني للإمكانيات الثمينة التي تتمتع بها السينما ، وهي إمكانيات تسجيل واقعية الزمن .

وهكذا فان السينما قبل كل شيء زمن مسجل . والسؤال : في أي شكل تسجل السينما الزمن ؟ قد أحدد هذا الشكل على أنه واقعي ، إذ يمكن تصنيف الأحداث والحركة البشرية وأية مادة حقيقية أخرى بصفة واقعة ، ومن الممكن عرض هذه المادة بشكل ساكن غير متحرك ، إذ أن السكون موجود في الزمن المتدفق بشكل واقعي ، وأعتقد أنه يجب البحث هنا عن جذور خاصية الفن السينمائي .

ونسبياً فإن الموسيقا أقرب الفنون الأخرى إلى السينما ، حيث أن مشكلة الزمن أساسية فيها أيضاً رغم أنها تحل بشكل مختلف تماماً ، فالمادة الحياتية في الموسيقا تقع على حافة زوالها التام ، أما قوة السينما

فتكمن بأن الزمن يؤخذ في اتصال واقعي ومتماسك مع المادة المحيطة بنا في كل يوم وكل ساعة .

الزمن المسجل بأشكاله وظواهره الطبيعية . في هذه الصيغة بالذات تتلخص بالنسبة لي الفكرة الرئيسية للسينما والفن السينمائي . وهذه الفكرة تتيح لي أن أتأمل في إمكانيات السينما الفنية والتي مازالت غير مستغلة بعد ، وفي مستقبلها الرائع والرحب ، وإنطلاقاً من هذه الفكرة أقوم ببناء فرضياتي العملية منها والنظرية .

لماذا يذهب الناس إلى السينما ؟ ما الذي يدفعهم للذهاب إلى قاعة مظلمة حيث يجلسون فيها لمدة ساعة ونصف ويتابعون لعبة الظلال على قطعة القماش الكتاني ؟ أهو البحث عن المتعة ؟ توجد في بلاد كثيرة مؤسسات متخصصة بتقديم المتعة وهي تستغل السينما والتلفزيون وأنواع العروض الأخرى ، إلا أنه لا يجب الإنطلاق من هذه النقطة وإنما من جوهر السينما الأساسي والمرتبط بحاجة الإنسان إلى إدراك العالم واستيعابه . أعتقد أن الطموح الطبيعي للإنسان الذاهب إلى السينما يكمن في سعيه من أجل الزمن ، ذلك الذي انقضى وفات أو الذي لم يحن بعد . يذهب الإنسان إلى السينما من أجل الخبرة الحياتية لان السينما قادرة ، أكثر من أي فن آخر ، على توسيع وإغناء وتثبيت الخبرة الواقعية للإنسان ، وهنا تكمن قوتها الحقيقية وليس في « النجوم » أو المواضيع المثيرة والمغرية أو تقديم المتعة .

بماذا يتلخص عمل المؤلف في السينما ؟ بشكل افتراضي يمكن تحديده على أنه نحت في الزمن . *تماماً مثلما يأخذ النحات قطعة المرمر وينقاد* بإحساسه الداخلي لملامح عمله المقبل فيلقي بكل ما هو غير ضروري ،

كذلك السينمائي يتناول « صلصال الزمن » التي تحتوي على كمية هائلة لا حصر لها من الوقائع الحياتية ، ويختار منها ، ثم يحذف ما لا ضرور له ليُبقي فقط على ما يجب أن يكون عنصراً لفيلم المستقبل وجزءاً من الصورة السينمائية .

يقال إن السينما فن تركيبي قائم على اشتراك عدة فنون أخرى مثل الدراما والنثر والرسم والموسيقا والتمثيل ، لكنه يتضح أن هذه الفنون من خلال « اشتراكها » توجه ضربة مريعة للسينما التي قد تتحول عندئذ إلى خليط انتقائي ، وفي أحسن الأحوال إلى هارمونية وهمية يصعب العثور فيها على روح السينما الحقيقية لأنها تموت في تلك اللحظة بالذات . لا بد من الإقتناع مرة واحدة وإلى الأبد بأن السينما لا يجب أن تقوم على مجرد اشتراك بسيط بين مبادىء الفنون الأخرى المختلطة ، وبعد ذلك يمكن إيجاد حل للسؤال المتعلق بتركيبية الفن السينمائي .

إن الصورة السينمائية لا تنشأ من المزج بين سير فكرة أدبية وتشكيلية لوحة ما ، فالذي يتكون وقتها إنتقائية متحذلقة وغير معبرة ، كذلك لا يمكن أن تحل قوانين الزمن المسرحي مكان قوانين الحركة وتنظيم الزمن في الفيلم .

السينما هي الزمن بشكل واقعة . أعود لأُذكر بهذا من جديد ، ويبدو لي أن الوثيقة السينمائية هي السينما المثالية ، حيث لا يهمني أسلوب التصوير فيها وإنما طريقة إعادة بناء الحياة وخلقها .

ذات مرة قمت بتسجيل حديث عابر على مسجل صغير ، وكان الناس يتحدثون دون أن يعرف أحد منهم أن حديثهم يُسجل . فيما بعد استمعت إلى ذلك الحديث وقلت لنفسي أنه « مؤدى » بشكل

عبقري ، ثمة منطق ملموس تخضع له الشخصيات والعواطف . ثم كيف كانت تعلو أصواتهم فجأة ، ولحظات الصمت تلك التي لم يكن ستانسلافسكي نفسه قادراً على تبريرها ، في حين يبدو أسلوب هنمغواي متكلفاً عند مقارنته بأسلوب « بناء » الحوار هنا .

أعتقد أن الحالة المثالية للعمل على فيلم ما تكون عندما يأخذ المؤلف ملايين الأمتار من الأشرطة السينمائية المسجل عليها بشكل متتابع ، ثانية بعد ثانية ويوماً بعد يوم حياة إنسان منذ ولادته وحتى وفاته . (هذا على سبيل المثال) ، وبعد المونتاج يحصل المؤلف على فيلم طول ٢٥٠٠ متر ، أي ما يعادل ساعة ونصف تقريباً . (ومن الممتع أن نتصور وجود ملايين الأمتار لدى مخرجين مختلفين وكيف سيقوم كل منهم بنصع فيلمه الخاص ، فالى أي مدى ستكون هذه الأفلام مختلفة ؟) .

ومع ان إمكانية الحصول على هذه الكمية من الأشرطة السينمائية غير متوفرة في واقع الأمر ، إلا أن شروط العمل المثالية ليست مثالية ويجب التطلع إليها والسعي من أجلها .

من أجل اختيار هذه الوقائع المتتابعة وتوليفها لا بد من معرفة ورؤية وسماع كل ما هو موجود بينها وإدراك صلات الوصل القائمة داخلها . هذه هي السينما ، أما في حالة أخرى فإننا ننحرف إلى طريق الدراما المسرحية المألوفة وخلق بناء قصصي إنطلاقاً من الشخصيات المتوفرة .

إن السينما قادرة على تشريح أية واقعة منتشرة في الزمن واختيار ما يحلو لها من الحياة . وتتلخص فكرة السينما ومعناها في التعبير عن المواجهة القائمة بين الإنسان وبيئته الأبدية ، وفي اختياره من بين عدد

لا يحصى من الناس العابرين قربه وبعيداً عنه ، والتعبير عن علاقته بالعالم .

ثمة مصطلح تحول إلى بديهية متداولة وهو « السينما الشاعرية » ، ويقصد بها السينما المتميزة بصورها الفنية والبعيدة عن الوضوح الواقعي . وكقاعدة فإن « السينما الشاعرية » تولّد الرموز والاستعارات وأشكال أخرى مشابهة ، لا علاقة لها على الإطلاق بالصورة الفنية الحقيقية والمعبرة التي تميز السينما بطبيعة الحال .

وأود هنا أن أقوم بتدقيق مهم . فإذا كان الزمن في السينما يقُدم بشكل واقعة ، فإن الواقعة تقدم بشكل الرصد المباشر والمتواصل لها . إن الرصد يمثل البداية الرئيسية المكونة للسينما .

نعرف جميعاً ذلك النوع التقليدي من الشعر الياباني القديم والمسمى (هوكو) ، وكان إيزنشتاين قد أورد أمثلة عنه :

الدير القديم .　　　　صمت في الحقل .

القمر البارد .　　　　طارت الفراشة .

الذئب يعوي .　　　　حطت الفراشة .

في كل من هذه الأسطر الثلاثة وجد إيزنشتاين كيف يمكن لثلاثة عناصر متفرقة أن تقدم بتمازجها انتقالاً إلى نوعية جديدة . ولقد أثار الهوكو اهتمامي بنقائه ورقته ورصده للحياة . إن دقة هذا الرصد وحذاقته تدفع حتى ذوي التلقي المتحفظ إلى الإحساس بقوة الشعر وإدراك الصور الحياتية التي التقطها المؤلف . ومع أنني حذر جداً فيما

يتعلق بمناظرة السينما مع الفنون الأخرى ، إلا أنه يبدو لي من خلال المثال الشعري السابق ، أن الشعر أقرب الفنون إلى طبيعة السينما .

تولد شاعرية الفيلم من الرصد المباشر للحياة . أعتقد أن هذا هو الطريق الحقيقي للشعر السينمائي ، لأن الصورة السينمائية تمثل رصد الواقعة المتدفقة في الزمن .

هناك فيلم بعيد تماماً عن مبادىء الرصد المباشر ، وهو فيلم (إيفان الرهيب) الذي أخرجه إيزنشتاين . هذا الفيلم يشبه بمجموعة حرفاً هيروغليفياً كبيراً ، بل إنه يتألف فعلاً من حروف هيروغليفية مبهمة كبيرة وصغيرة ودقيقة . وقد سمعت مرة أن إيزنشتاين نفسه سخر من هذه الهيروغليفية . ومع ذلك يبقى الفيلم قوياً ومدهشاً بفضل بنائه الموسيقي والإيقاعي ، وتناوب اللقطات والمشاهد ، والتآلف والإنسجام بين الصوت والصورة . ومن هذه الأمور المنفذة بدقة وحزم يتكون التأثير المقنع لفيلم (إيفان الرهيب) الذي ترك عندي انطباعاً مبهراً ، خصوصاً من ناحية إيقاعه . أما فيما يتعلق ببناء الشخصيات وتركيب الصورة الفنية فانه يبقى قريباً من المسرح الموسيقي ، وهذا ما يجعله إنتاجاً غير سينمائي بوجهة نظري . أما الأفلام التي أخرجها إيزنشتاين في العشرينيات ، مثل (المدرعة بوتيمكن) . فهي مختلفة تماماً .

إن الصورة السينمائية ، في جوهرها ، عبارة عن رصد الوقائع الحياتية المتدفقة في الزمن المنظم بتناسب مع أشكال الحياة وقوانينها العامة . ويخضع الرصد للإختبار لأننا نحتفظ على الشريط السينمائي بما له الحق في أن يكون جزءاً من الصورة . وينتج بالتالي أننا لا نستطيع تجزيء الصورة السينمائية أو فصلها عن طبيعتها الزمنية . أي أنه لا

يمكننا إلغاء الزمن المتدفق فيها . والصورة تصبح سينمائية بحق عندما يكتمل هذا الشرط الأساسي بحيث تعيش الصورة في الزمن ويعيش الزمن فيها ، بدءاً من كل لقطة منفصلة .

وهكذا لا يمكن تقديم أية مادة « ميتة »، مثل الكرسي أو الطاولة أو الكأس مثلاً والمأخوذة في اللقطة بشكل منفصل ، خارج إطار الزمن المتدفق . أي من وجهة نظر غياب الزمن .

ويتحدث المصور البولوني إيجي فوتيشك عن ارتباط الزمن « بدرجة حرارة القصة » . وأكثر ما يهمه هي لحظة رصد التغير الذي يطرأ على المادة مع مرور الزمن . إن أكثر الجوانب أهمية في أعماله تكمن في قدرته على إيصال التغيير في الزمن . خصوصاً في أفلامه (إيرويكا) (الرماد والألماس) (الأم جانا) .

إن التراجع عن الشرط السابق يؤدي مباشرة إلى إمكانية تحميل الفيلم بالعديد من خواص ووسائل الفنون المجاورة . والتي يمكن بواسطتها صنع أفلام مؤثرة حقاً ، لكنها ستكون رجعية من وجهة نظر الشكل السينمائي لأنها تتجه إلى طريق منفصل عن طريق التطور الطبيعي لحقيقة السينما وجوهرها وإمكانياتها .

لا يوجد فن يمكن مقارنته بالسينما من حيث دقتها وقوتها وقسوتها . إننا نستطيع بواسطة هذه الخواص أن نعبر عن الإحساس بالواقعة والعوامل التي تعيش وتتغير في إطار الزمن . والذي يثير أعصابي بشكل خاص بعض النزعات التي تدعو إليها « السينما الشاعرية » المعاصرة ، ومنها الدعوة للإنقطاع عن الواقعة وواقعية الزمن . وهذا سيؤدي بالنتيجة إلى تصنع وتفنن مزيف بالتعبير .

وتوجد الآن في السينما المعاصرة عدة نزعات أساسية حول تطور الشكل السينمائي . وليس من قبيل الصدفة أن يكون الشكل الذي يدعو للتوثيق والتأريخ أكثر الأشكال تميزاً وجذباً للإهتمام ، وهو يعد بالكثير فعلاً . ولهذا يطمح البعض لمحاكاته لكنهم لا يتجاوزون بذلك درجة التقليد الفاشل . إن فكرة الواقعية الحقيقية والتأريخ الحقيقي لا تكمن في التصوير باليد وبكاميرا مهتزة وصورة غير واضحة ولا تكمن كذلك في ثبات الكاميرا وعدم اهتزازها ، ولكن في كون ما نقوم بتصويره قادراً على إيصال الشكل المحدد والفريد للواقعة المتطورة والمتغيرة . إن من أهم الشرطيات في السينما أنه يمكن للصورة السينمائية أن تتجسد فقط في الأشكال الواقعية والطبيعية للحياة المرئية والمسموعة .

وقد يسألني البعض : كيف نكون إذاً مع خيال المؤلف وعالم تصورات الإنسان الداخلية ؟ كيف نجسد ما يراه الإنسان في أعماقه ، وجميع أنواع الرؤيا والأحلام الليلية منها والنهارية ؟ أجيب قائلاً : هذه أمور ممكنة جداً بشرط واحد فقط . يجب أن تنشأ هذه الرؤية والأحلام ، على الشاشة ، مثل أشكال الحياة الطبيعية والمرئية بكل دقة ووضوح .

وعندنا يفعلون التالي : يصورون بعض الأحلام بسرعة بطيئة أو من خلال طبقات الضباب والدخان ، ويلجأون إلى مؤثرات صوتية خاصة . إنهم يستخدمون وصفات قديمة . أما المتفرج الذي تعود عليها فإنه يتفاعل معها مباشرة : « آهه . . إنه يتذكر . . إنه يحلم . . » . إننا بواسطة طرق الخلط هذه لن نحقق الإنطباع السينمائي الحقيقي للأحلام والذكريات لا يجب أن تكون للسينما أية علاقة بالمؤثرات المسرحية .

ما هوالمطلوب إذاً ،ان المطلوب وبالدرجة الأولى،معرفة دقيقة للحلم الذي يتراءىللشخصيةومعرفةخلفية الحلم الواقعيةوالحقيقية ، ورؤية كل عناصر الواقع التي تنعكس على طبقة الوعي المتيقظة وسط الليل ، ثم يجب التعبير عن هذا كله والوصول به إلى الشاشة بدقة دون تعتيم أو تلاعب . وقد يسأل البعض مجدداً : وكيف نكون إذاً مع ما يتعلق بغموض الحلم وغرابته ؟ إن ما يدعى « غموض » و « غرابة » الحلم لا يعني بالنسبة للسينما غياب الصورة الدقيقة ، ومن هنا يتكون الإنطباع المميز الناتج عن منطق الحلم الخاص ، ويكمن هذا الإنطباع في الغرابة والمفاجأة الموجودتين في تآلف وتعارض العناصر الواقعية التي يجب رؤيتها وعرضها بشكل دقيق للغاية .

إن السينما ، بطبيعتها ، ملتزمة باظهار الواقع وليس بطمسه ، وبالمناسبة فإن أكثر الأحلام أهمية وإثارة للخوف هي التي نذكرها تماماً بكل تفاصيلها الصغيرة .

أود أن أذكّر من جديد أن الشرط الحتمي لأي بناء تشكيلي في الفيلم ، والمقياس النهائي الهام له ، يكمن كل مرة في الحقيقة الحياتية والوضوح الواقعي . إن نقاء السينما وقوتها لا يكمنان في حدة الصور والأشكال الرمزية ، بل أن هذه الصور تعبر عن الخصوصية الفريدة للواقعة الحياتية .

يوجد مشهد في فيلم (نازارين) للويس بونويل ، تدور أحداثه في قرية صغيرة يجتاحها الطاعون . والقرية صخرية وجافة ، مبنية من الأحجار الكلسية . ماذا يفعل المخرج حتى يخلق انطباع المرض والمعاناة والموت ؟ نرى على الشاشة طريقاً رملياً تقوم على جانبيه بيوت ممتدة في

العمق تجاه الجبل . لا تظهر السماء في اللقطة . يقع جانب الطريق الأول في الظل والجانب الثاني تحت أشعة الشمس ، الطريق خالي تماماً . يظهر فجأة من عمق اللقطة طفل صغير يجر وراءه ملاءة بيضاء ناصعة ، ويتقدم وسط الطريق مباشرة نحو الكاميرا التي تبدأ بالإرتفاع ، وفي اللحظة الأخيرة ، قبل أن تتغير اللقطة ، تغطي مساحة الشاشة قطعة قماش أبيض ونتساءل : من أين جاءت ؟ ربما كانت مجرد ملاءة تجفف في الشمس ؟ لكننا نشعر هنا بقوة « نفحات الطاعون » التي التقطتها هذه الصورة كواقعة طبية .

مشهد في فيلم آخر لأكيرا كوراساوا وهو (الساموراي السبعة) . تنشب معركة في قرية يابانية بين مجموعة فرسان والساموراي السبعة ، المطر يتساقط بغزارة وكل شيء غارق في الوحل والطين ، ويرتدي الساموراي ملابس يابانية قديمة تكشف عن الأقدام العارية التي تلوثها الأوحال . يموت أحد الساموراي ويسقط على الأرض ونرى كيف يزيل المطر الغزير الأوحال والطين عن قدمه ويغسلها لتصبح بيضاء كالمرمر . . والإنسان ميت ؟ إنها صورة فنية ذات مغزى خاص ، وهي في الوقت نفسه واقعة خالية من أي رمز . وربما كان الأمر مجرد صدفة . . ركض الممثل ، سقط ، مات ، وأزال المطر الوحل عن قدميه ، ثم يحدث أن نتلقى المشهد كإلهام من المخرج ؟ !

وبهذه المناسبة نتطرق إلى الحديث عن الميزانسين ، والذي يعني كما هو معلوم ، شكل انتشار الممثلين وتوزعهم وحركتهم بالنسبة لمساحة اللقطة .

ما هي وظيفة الميزانسين ؟

إن تسع حالات من عشر سوف تجيب على هذا السؤال بأن وظيفة الميزانسين تكمن في التعبير عن معنى الأحداث الدائرة وفقط . أعتقد أنه من غير الممكن التقيد بهذا التحديد .

في المشهد النهائي من فيلم (أعطوا زوجاً لآنا زاكو) يضع المخرج دي سانتس البطل والبطلة عند الطرفين المتباعدين لسياج ذي قضبان معدنية . إن هذه القضبان تقول بشكل مباشر إنهما زوجان محطمان ، لن تكتب لهما السعادة وسيصعب اللقاء والإتصال بينهما ، وينتج عن هذا أن خصوصية الحدث تكتسب معنى ساذجاً وسطحياً لأنها قدمت بشكل قسري ومبتذل بحيث يصطدم المتفرج « بسقف » أفكار المخرج ، والمصيبة أن كثيراً من المتفرجين يستمتعون بهذا التصادم الذي يؤدي إلى انقضاء معاناة الحدث بهدوء بالإضافة إلى وضوح الفكرة التام دون إرهاق العقل والعينين ، أو التأمل بروية فيما يحدث على الشاشة ، هذا مع العلم أن القضبان والأسوار تكررت في أفلام كثيرة وكانت دائماً تعبر عن الشيء ذاته ..

ما هو الميزانسين ؟ وأعود وأذكر بما كتبت ، وأستشهد بأفضل الأمثلة في الأدب .. المشهد الأخير من رواية (الأبله) لدوستويفسكي . يدخل الأمير ميشكين وروغوجين إلى الغرفة التي تخفي وراء ستارها جثة ناستاسيا فيليبوفنا المقتولة . يجلس الرجلان على كرسيين وسط الغرفة ، أحدهما يقابل الآخر حتى تكاد تتلامس ركبتاهما . إن الميزانسين ينشأ هنا انطلاقاً من الحالة النفسية التي تخضع لها الشخصيات في لحظة معينة ، ويعبر عن مدى تعقد العلاقة بينهما .

يجب على المخرج أثناء بنائه للميزانسين أن ينطلق من حالة الشخصيات النفسية ، ويجد استمراراً لهذه الحالة وانعكاسها في كل البناء الداخلي والديناميكي للموقف ، ومن ثم إرجاع هذا كله إلى حقيقة الواقعة المرصودة . وعندئذ سيجمع الميزانسين ما بين الوضوح والمعاني الحقيقية الصادقة .

فيما يتعلق بالسيناريو ، يجب الأخذ بعين الاعتبار أنه مخصص أساساً ليتحول إلى فيلم ، وبهذا المعنى فهو ليس أقل أو أكثر من « ساعة نصف مصنعة » .

ليس من العدل أبداً إتهام المخرجين بأنهم يفسدون الأفكار المثيرة والهامة . إن هذه الأفكار غالباً ما تكون أدبية الشكل بحيث يضطر المخرج إلى تحطيمها بدرجة معينة حتى يتمكن من تحقيق فيلمه . وتكمن فائدة الجانب الأدبي للسيناريو باستثناء الحوار ، في لفت الإنتباه إلى المضمون العاطفي الداخلي للقطة والمشهد والفيلم ككل ، والمساعدة على تلمس الجو العام . وعلى أية حال فإنني أعتقد أن السيناريو الحقيقي هو الذي لا يُفترض أن يُحدث بحد ذاته ، أثناء القراءة ، التأثير النهائي الحاسم ، إذ تبقى الحسابات كلها قائمة على أنه سيتحول إلى فيلم وعندئذ فقط يتخذ صيغته النهائية .

تقوم أمام كاتب السيناريو عدة وظائف هامة يتطلب انجازها وجود موهبة كتابة حقيقية : وأنا أقصد هنا الوظائف المتعلقة بالجانب النفسي حيث يتحقق التأثير المفيد والضروري حقاً للأدب على السينما ، دون أن يؤدي إلى تشويه طبيعتها وخصوصيتها .

إن أكثر الأمور إهمالاً وسطحية في السينما الآن ، تلك المتعلقة بعلم النفس ، واكتشاف وفهم الحقائق العميقة للحالات التي تتواجد فيها الشخصيات . إنه أمر مهمل ومستخف به ، مع العلم أنه الأمر نفسه الذي يدفع الإنسان إلى التجمد وراء الطاولة في أشد الأوقات حرجاً ، أو إلقاء نفسه من الطابق الثالث .

إن السينما تتطلب من كاتب السيناريو والمخرج معرفة عميقة لطبيعة الإنسان ، ودقة متناهية لهذه المعرفة في كل حالة منفردة . وهذا يعني أن مخرج الفيلم يجب أن يكون قريباً في عمله لكل من العالم النفساني والطبيب النفساني ، لان العملية التشكيلية في الفيلم تعتمد بدرجة كبيرة على الحالة المعينة التي تخضع لها الشخصية الإنسانية في ظروف محددة . إن كاتب السيناريو يستطيع من خلال معرفته لحالة الإنسان الداخلية أن يؤثر على المخرج ويقدم له الكثير ، خصوصاً فيما يتعلق ببناء الميزانسين .

يندر جداً أن نلاحظ في حياتنا ، ولو لفترة زمنية قصيرة ، توافقاً تاماً بين الكلمة والحركة ، الكلمة والفعل ، الكلمة والفكرة . إن الذي يحدث عادة أن كلاً من الكلمة والحالة الداخلية والحركة الجسدية ، يتطور على مستوى مختلف ، وهذه العناصر في علاقة تأثير متبادل فيما بينها بحيث تتوافق أحياناً وتصطدم بحدة أحياناً أخرى . لا بد من المعرفة الدقيقة والمتزامنة لكل ما يحدث على هذه المستويات ، والأسباب المؤدية لذلك ، وعندئذ فقط يمكن تحقيق ما هو متميز وصادق . والوصول إلى قوة الواقعة التي سبق أن تحدثت عنها . إن الصورة التي أدعوها الصورة — الرصد ، صورة الوضوح المطلق ، تنشأ من توافق الميزانسين مع الكلمة المسموعة ، ولهذا يجب أن يكون مؤلف السيناريو كاتباً حقيقياً .

عندما يتسلم المخرج نسخة من السيناريو ويشرع بالعمل عليه ، سرعان ما يتضح أن ثمة تغير سيطرأ عليه لا محالة ، مهما كان السيناريو عميقاً بفكرته ودقيقاً بمعانيه . إن السيناريو لا يتجسد أبداً على الشاشة بشكل حرفي وانعكاسي . لا بد أن يحدث تغير ، ولهذا فإن العمل المشترك بين كاتب السيناريو والمخرج ، عمل صعب تكتنفه صراعات وتنازلات ، والفيلم القيم حقاً يمكن أن يتحقق أثناء العمل المشترك بين الطرفين ، حيث تتداعى كل أفكارهما وتصوراتهما الأولية وتنشأ على « أنقاضها » قاعدة جديدة وهيكل جديد .

يقال إنه أصبح من الصعوبة بمكان التمييز بين عمل المخرج وعمل كاتب السيناريو . إن المخرج في الفن السينمائي المعاصر يطمح إلى التأليف أكثر وأكثر ، وهذا أمر طبيعي ، ومن ناحية أخرى فإن كاتب السيناريو مطالب برؤيا اخراجية ، ولهذا فإن الإحتمال النموذجي للعمل الذاتي على الفيلم ، يكون عندما تتطور الفكرة بشكل عضوي ، أي عندما يكتب المخرج بنفسه سيناريو الفيلم ، أو عندما يشرع كاتب السيناريو بإخراجه .

إن العمل التأليفي الذاتي يبدأ من وجود فكرة أساسية ومبدئية، ومن الإحساس بضرورة التعبير عن شيء مهم . ويحدث أحياناً أن يجد المؤلف لنفسه زاوية نظر جديدة ويكتشف فكرة جادة ، وعندئذ يجب عليه أن يجد الشكل « الملائم » لروح العمل وموضوعه ، ولفكرته التي كان يحملها ، بوعي أو دون وعي ، طيلة حياته كلها .

إن من أكثر الأمور صعوبة بالنسبة للإنسان الذي يعمل في الحقل الفني أن يخلق لنفسه قاعدة خاصة به وأن يتبعها دون أن يخاف أشد

الأطر فيها قسوة . من السهل جداً أن يكون الإنسان اصطفائياً ، يتبع المواضيع والنماذج والصور المبهرجة الموجودة بكثرة في مخزننا الفني .

وأنا أرى بأن الشكل الصادق الذي تتجلى من خلاله العبقرية يتمثل بأن يتبع الفنان قاعدته وأفكاره ومبادئه بشكل مستمر دون أن يفقد السيطرة أبداً على تلك القاعدة وكل ما يعتبره حقيقياً .

إن العباقرة في السينما قلائل جداً .. إيزنشتاين ، دافجنكو . بونويل ، كوراساوا ، فيلليني . لا يمكن الخلط بينهم إذ أن لكل منهم طريقه الخاص الذي يسير فيه ، رغم ما قد يلحق بهم من سوء الفهم ونقاط الضعف والأخطاء ، ولكن كل هذا من أجل الفكرة الواحدة ، والقاعدة الواحدة .

يجب أن يكون الفنان هادئاً ، وهو لا يملك الحق في أن يكشف بشكل مباشر عن قلقه واهتمامه . إن أي قلق لديه يجب أن يتحول إلى شكل أولمبي هادىء ومتزن . وعندئذ فقط يستطيع أن يتحدث ويعبر عن أكثر أفكاره حيوية .

في الآونة الأخيرة سيطرت على بعض السينمائيين فكرة تصوير الأشياء بشكل أكثر إثارة ، فعمدوا إلى اللف والدوران هنا وهناك ، فتارة يعلقون الكاميرا في الهواء وتارة يلهثون وراء خلفية غنية بتناسق وانسجام ألوان أوراق الأشجار في الخريف ، ويضيعون عقولهم أمام الوجوه والأجسام والأشياء الجميلة ثم يسمون هذا كله : « الشكل الجديد » ! ! والنتيجة في آخر المطاف هي انهيار الفيلم ، ليس لصعوبته وتعقيده ، بل لعدم وجود موقف الفنان الواضح وأفكاره الخاصة به

حول العالم المحيط . ربما يكون هناك موقف ما ، وثمة « قلق » بشأن ما ، وطموح للتصوير « بشكل أجمل » ، ولكن هل هي مناسبة هذه المواقف بالنسبة للفنان ؟ أليست الحقيقة أغلى ثمناً ؟ .

نحن الآن على وشك الإنتهاء من فيلم حول أندريه روبلوف . تدور الأحداث في القرن الخامس عشر ميلادي ، وقد اتضح أنه من الصعوبة فعلاً أن يتصور الإنسان كيف كانت تسير الأمور آنذاك ؟ ولذا اضطررنا للإعتماد على كل المصادر الممكنة من الفن والعمارة والآثار والمخطوطات والأيقونات . ولو كنا قد سرنا في طريق إعادة بناء التقاليد والعالم المرسومين فنياً حول تلك الحقبة من الزمن لكان قد نشأ واقع شرطي وأسلوبي لروسيا القديمة ، واقع يذكرنا ، بأحسن الأحوال ، بلوحات ذلك العصر وأيقوناته . وهذا طريق باطل للسينما . لم أستطع أن أفهم أبداً كيف يمكن مثلاً بناء الميزانسين انطلاقاً من اللوحات الفنية ؟ فهذا يعني خلق فن رسم متحرك ، ثم الإستمتاع والتلذذ فيما بعد بسماع المديح السطحي : « آه . . يا للإحساس بالعصر ، ياللناس المثقفين .. » . إن هذا يعني قتل السينما .

إن أحد أهداف عملنا يكمن في إعادة بناء العالم الواقعي للقرن الخامس عشر ، وتقديمه للمتفرج المعاصر بحيث لا يشعر « بالآثار » والغرائبية المتحفية في الملابس والعمارة وأسلوب الحياة . ومن أجل الوصول إلى حقيقة الرصد المباشر ، أو بالأصح ، الحقيقة « الفيزيولوجية » كان لا بد من الإستغناء عن الحقائق الأركيولوجية والإثنوغرافية . إننا نعيش الآن في القرن العشرين ولهذا فإنه من الصعب جداً إمكانية صنع فيلم عن مادة انقضى عليها ستمائة سنة ، لكنني كنت وسأبقى على يقين تام

بأنه من الممكن جداً تحقيق أهدافنا رغم كل الظروف الصعبة ، وبشرط أن نمضي حتى النهاية على الطريق الذي اخترناه بدقة ، وهذا يتطلب عملاً متواصلاً للدرجة لا نكاد نرى معها ضوء النهار .. ومن جهة أخرى ليس هناك أسهل من الخروج إلى أحد شوارع موسكو وجعل الكاميرا تصور .

ومع ذلك فاننا لا نستطيع إعادة بناء القرن الخامس عشر حرفياً ، مهما تمعنا في دراسة كل آثاره ، هذا بالإضافة إلى أننا نشعر به بشكل مختلف عن أناس ذلك العصر . إننا نتلقى أيقونة (الثالوث) لأندريه روبلوف بشكل مختلف عن معاصريه ، ومع ذلك فقد استمرت حياة (الثالوث) وعاشت الأيقونة عبر العصور ، عاشت في الماضي ، وهي تعيش اليوم لتربط بين أناس القرن الخامس عشر وأناس القرن العشرين . من الممكن أن نتلقى (الثالوث) على أنها مجرد أيقونة أو مادة متحفية فريدة أو نموذج لأسلوب الرسم في عصر معين ، ولكن من الممكن أيضاً أن نتلقاها بشكل مختلف ، فهذه الأيقونة شاهد يشدنا إلى المضمون الإنساني والروحي الموجود فيه ، وهو مضمون لا يزال حياً ومفهوماً بالنسبة لنا ، نحن أناس القرن العشرين . وهكذا يتحدد فهمنا للواقع الذي أفرز (الثالوث) ، وإنطلاقاً من هذا الفهم يتم إدخال ما سوف يطغي على الشعور بالغرائبية المتحفية والأعمال الفنية .

أنا أحب السينما كثيراً ، وما زلت أجهل أشياء كثيرة : كيف سأعمل في السينما ؟ ما الذي سأفعله لاحقاً ؟ كيف ستسير أحوالي ؟ وهل ستكون مطابقة بشكل دقيق لتلك القاعدة التي أحافظ عليها ونظام الفرضيات العملية الذي اتبعه ؟ ثمة إغواءات كثيرة حولنا : الإغواء

بالأفكار المتبعة ، بالادعاءات الباطلة ، بالآراء الفنية الغريبة ... ومن السهل جداً تصوير مشهد ما بشكل جميل يحظى بالثناء والتصفيق مباشراً ، لكن كل شيء يكون مهدداً بالإنهيار عندما يختار الفنان لنفسه طريقاً مماثلاً .

إن الفن السينمائي يتمتع بنفوذ هائل نستطيع من خلاله طرح أكثر مشاكل العصر الحاحاً وتعقيداً ، وربما على مستوى المشاكل التي كانت في القرون الماضية مادة للأدب والرسم والموسيقا . ويبقى الأمر المهم في البحث الدائم كل مرة عن الطريق الذي يجب على الفن السينمائي أن يتخذه لنفسه .

أنا على قناعة تامة ، بأن العمل في الاستوديو قد يتحول بالنسبة لأي منا ، إلى عمل غير مجد ، لا أمل منه ، إذا لم يدرك كل واحد منا ، وبشكل دقيق ، خصوصية هذا العمل ، ولم يجد لنفسه مفتاحه الخاص لذلك .

* * *

ذكريات عن اندريه تاركوفسكي

كلمة عن صديق

* فاديم يوسف

عملت مع أندريه تاركوفسكي في تصوير ثلاثة أفلام ونصف ، وأقصد بالنصف فيلمه القصير (المدحلة والكمان) الذي كان مشروع تخرجه من معهد السينما . لقد أمضيت معه فترة زمنية طويلة ورأيت كيف تشكلت بداياته . لا ، لم أر فقط ولكن كنت مشاركاً له في كل هذا . . لقد كان لتاركوفسكي دوراً هائلاً في حياتي العملية والإبداعية ، أما على الصعيد الإنساني فقد تعلمت منه أشياء كثيرة .

ـ أعطوني كاميرا وأفلاماً وسأذهل العالم !

قال أندريه ضمن مجموعة مكتظة وهائجة من السينمائيين في مدينة بولشف ، ثم صمت وتأمل وتابع بعد وقفة تسودها أحاديث غريبة :

ـ لا ، لن أذهل . لست بحاجة إلى شيء .

أعتقد أنه أذهل العالم وعلمنا شيئاً ما .

والآن عندما تحكم الضرورة أن نذكر أولئك الذين ندرك أنهم لن

---

* مصور سينمائي سوفيتي شهير ، تتميز أفلامه بالحرفية العالية والدقة في تجسيد الأفكار ، وهو مدرس في معهد السينما بموسكو .

يتوجهوا إلينا لأنهم لم يعودوا موجودين في هذه الحياة ، نجد أنفسنا نعود إلى البداية . . .

أذكر بوضوح ذلك الرواق الضيق في استوديو موسفيلم ، والشاب الأنيق الواقف في الزحام مرتدياً حلة رمادية ذات مربعات تكاد لا تظهر وربطة عنق معقودة بأناقة . لقد رأيته بعد ذلك لمرات لا تحصى في مواقع التصوير وهو يرتدي سروال العمل وحذاء الفلاحين الطويل والسترة الشمعية الواقيــة من المطر ، ينحني على الأرض الموحلة ، يغوص في الطين ، لكن هيئته عند اللقاء الأول هي أكثر ما يتداعى للذاكرة ، وتوحي بالإنسان الصارم والأنيق ، وهذه اللحظة تتمازج مع لحظة أخرى « ذات تفصيل خاص » انتبهت إليها أثناء لقائنا الأخير في ميلانو عام ١٩٨٣ . لقد شاهدت ضمن أغراضه الأجنبية سترته القديمة المجتهدة التي كان يرتديها في موسكو . لم تكن توجد أشياء عابرة في خزانته ولم يجد من الضرورة تغيير كل شيء . لقد كان قنوعاً في هذا المجال ، وربما ساذجاً ، ولكن منطقياً . كان يوحي من خلال مظهره أنه يفضل الإحتفاظ بمسافة معينة وعدم اجتيازها بسرعة في علاقته مع الناس ، وفيما بعد تبين أن أندريه يثق بالآخرين جداً ، وأكثر من ذلك .. أنه يقع تحت تأثير الغير بسهولة .

وكان يعاني من هذا الأمر ، ولسوء الحظ كان يوجـــد من انتفعوا بذلك من خلال احساسهم باعتماده عليهم ، كيف لا ؟ وهو تاركوفسكي ، الأسطورة بثباته واستقامته وعدم تنازله .

لقد كان تاركوفسكي مبدئياً ومتمسكاً بآرائه فيما يتعلق بالأمور الإبداعية ، مما جعله قادراً على البقاء هو إياه حتى في أشد اللحظات صعوبة وتأزماً .

عودة إلى اللقاء الأول الذي لم يكن صدفة . كان أندريه يبحث عني ليعرض التعاون في مشروع فيلم تخرجه ، وقد علمت فيما بعد أنه كان عرض المشروع نفسه على سرغي أوروسفسكي ! مخرج مغمور ، بل إنه لم يكن قد أصبح مخرجاً بعد إذ كان يتوجب عليه انجاز فيلم التخرج أولاً ، يعرض التعاون على أوروسفسكي ، أشهر مصور سينمائي في ذلك الوقت ! ما هذا ؟ جرأة أم شيء آخر ؟ تعظيم للذات ؟ أدركت بعدها أن هذا نابع من إحساسه بالمسؤولية الكبيرة تجاه عمله . كان يبحث في الفن عما هو حياتي وهام ، وأراد أن يحول البحث إلى لقية .

فيلمنا الأول الصغير ، الذي يبدو لي الآن ساذجاً إلى حد ما ، منحني سعادة الإكتشاف الهائلة ، وما كنا نحلم به في سنوات الدراسة بألا يكون عملنا مقتصراً على تثبيت أية صورة من خلال جهاز التصوير ، ولكن أن نفهم شيئاً في الحياة ونعبر عنه ونحققه بشكل مفهوم ، وقد منحني أندريه الأمل والإمكانية لتحقيق هذا الحلم في أفلامنا .

(طفولة إيفان) (أندريه روبلوف) (سوليارس) ، إن كل عنوان يرتبط بالفرح وبشحنه من الذكريات ، لكنه لا يثير الآن سوى الألم والحزن .

أذكر كيف ذهبت إليه حاملاً نبأ توفر عمل له . لقد أوقفوا في استوديو موسفيلم تصوير أحد الأفلام ويقترحون الآن تصوير فيلم عن قصة الكاتب فلاديمير بوغومولف بالإمكانيات والوسائل المتبقية . كان أندريه مصراً على الإحتفاظ برؤيته الخاصة لقصة (إيفان) .. بعد ذلك أحضر لي « الأسد الذهبي » الشهير الذي ناله في مهرجان البندقية عن فيلم (طفولة إيفان) وبسماحة شديدة تركني أحتفظ به لفترة .

الإخراج السينمائي ليس مهنة ، ولكنه مصير يجب خوض الطريق إليه . لقد اجتهد تاركوفسكي بشكل خارق وناكر للذاته . لم يخرج إلى السينما نبياً جاهزاً ، كان عليه أولاً أن يتعلم الفن عند ميخائيل روم ، ثم الحرفة في الأستوديو ، كان بحاجة ماسة إلى الأصدقاء ، وكان لا بد له من استيعاب الزمن في داخله ، ذلك الزمن الصعب والرائع ، سنوات الستينيات عندما بدأنا . كان يجب علينا أن نعيد طهي كل ما في داخلنا وأن نقلبه رأساً على عقب أكثر من مرة ، قبل أن يدخل اللقطة ويصل إلى المتفرج .

كنا نذهب إلى التصوير ونحن على استعداد تام لدرجة أن أندريه كان يسمح لنفسه بألا يقف إلى جانب الكاميرا . كان يثق بالممثلين والمساعدين ، بالإضافة إلى قدرته على التمييز والفصل بين ما هو مبدئي وأساسي ، وما يمكن أن يوعز به لرفاقه أو لنفسه . لم ينظر في الكاميرا أبداً مع أنني كنت أرجوه ذلك ، أعرف أنه بدل هذه القاعدة في وقت لاحق ، لكن الوضع بالنسبة لنا كان كما ذكرت . . ولست أذكر مرة واحدة بدا فيها خائب الأمل أثناء المشاهدة الأولى للمادة المصورة . كان تقييمه أعلى من تقيمي ، ونظرته عملية تماماً : سيبدو هذا طبيعياً بعد المونتاج . ومع ذلك لا يمكن اعتباره من الذين يبُهرون بسهولة . كان يتمتع بخيال خصب لا حدود له ، وكنت أعيده في أحيان كثيرة إلى أرض الواقع وظروف الإنتاج : « أندريه ، لا يمكن تصوير هذا . دعنا نبحث عن درجاتنا المائة » . كنا نبحث ونجد ، وكان هذا مقياسنا الأعظم .

كان أندريه يطرح المهمات في درجاتها العظمى ويتمسك بها بولع شديد . وربما أن جوهر موهبة تاركوفسكي الإخراجية يكمن في قدرته

على تحديد محيطه والسير حاملاً صليبه الخاص ، بالإضافة إلى إحساس وإدراك كل ما هو أساسي ولا يمكن تجاوزه أو تبديله .

كان بحثنا الإبداعي في أفلامنا عملية قاسية وصعبة ومؤلمة ، لكنها كانت ممتعة أيضاً . إنها أفضل سنوات حياتنا ، أفضل الأيام والساعات .

والآن لا تبارحني مشاعر الحزن عندما ترتبط ذكرى أندريه بألم الخسارة والفراق .. وعلى الرغم من وجود أشياء لم أتقبلها فيه ، ولا ضرورة لإخفاء هذه الحقيقة لانني أود أن أظل صادقاً معه كما كنت في حياته . وربما لهذا السبب بقينا أصدقاءً حميمين حتى النهاية رغم ما فرق بيننا فيما بعد من الأفلام والإهتمامات ونوعية الإحساس بالعالم وإدراكه . لم نعمل سوية بعد فيلم (سوليارس) لأسباب عديدة لا يوجد من بينها ما يحاول البعض إثارته الآن حول خصومة وخلاف كانت بيننا . إنهم لا يعرفون الحقيقة .

في عام ١٩٨٣ سافرت إلى ميلانو تلبية لدعوة الإتحاد الدولي لنقاد السينما ، من أجل إلقاء محاضرة بعنوان « التقنية والإبداع » . وفجأة عرفت أن أندريه قادم من روما للقاء المشاهدين بعد عرض (سوليارس) . وبالطبع توجهت دون إبطاء لحضور اللقاء وقد سر أندريه كثيراً عندما رآني ، خصوصاً وأنه لم يكن يعرف بوجودي في ميلانو . أجبرني على الصعود معه إلى خشبة المسرح والإجابة على بعض أسئلة الجمهور : وبعد انتهاء اللقاء قال لي : « كنت سأعود اليوم إلى روما ، لكنني أستطيع البقاء إذا استطعت أن تتفرغ أنت .. » . وهكذا أمضينا يومين كاملين برفقة بعضنا البعض . قمنا بجولات في ضواحي ميلانو وزرنا أصدقاءه من السينمائيين الإيطاليين . كان الطقس ربيعياً والشمس دافئة

والطبيعة الإيطاليه أخاذة ، وكان أندريه هادئاً وحزيناً ومستغرقاً بالتفكير . ربما أن لقاءه معي أثار ذكريات الماضي والمشاكل التي تثير قلقه الآن . دعاني إلى زيارة روما وأراد أن يريني (الحنين) الذي كان قد انتهى من اعداده ، لكنني لم أستطع لانه توجب علي أن أسافر . رأيت أندريه للمرة الأخيرة وهو يتوجه إلى الطائرة المسافرة لروما ، وهو يلتفت حوله .

بعد مرور أشهر تحدثت معه على الهاتف في روما وشعرت من جديد باهتمامه وعاطفته الصادقة ، وأدركت أن شيئاً لم يتغير بيننا في جوهر الأمر . سألته ما الذي يعتزم تصويره ، فأجاب : « بوريس غودونوف » . وهكذا تلاقت اهتماماتنا وافترقت بشكل مدهش . كان سيخلق « بوريسه » الذي لن يكون مشابهاً لذلك الذي قُدر لي أن أقوم بتصويره .

(أندريه روبلوف) . نصور مشهد غزو التتار ، يجب أن تكون الحركة بطيئة « تصوير بطيء » لتعبر عن نظرات الأمير المذهول الذي مهد الطريق للأعداء حتى يدنسوا أرض الوطن ... وفجأة أرى أندريه قادماً وهو يحمل عدداً من الاوزات ، يعتزم إدخالهن إلى اللقطة . كيف ؟ لماذا ؟ ما سبب ظهور هذه الاوزات ؟ لم نتفق على شيء كهذا ولم نخطط له ، واحتج كل شيء في أعماقي لانني أعرف أن هذه الطيور الأليفة لن تطير ، بل ستثير هرجاً ومرجاً بأجنحتها وتخلق الفوضى والإضطراب في اللقطة . وبما أنه لم يكن من عادتنا أن نتجادل في موقع التصوير فقد قمت بالتصوير وأخذ هو يطلق الاوزات أمام الكاميرا . فيما بعد ، وعلى الشاشة ، كانت الإوزات مثيرات للدهشة بضعفهن

وارتباكهن على خلفية لقطة تصور الهجوم والدمار ، وجاءت الصورة فنية وجميلة ومؤثرة للغاية .

لا أدري لماذا حملت لي ذاكرتي هذه اللحظة بالذات ؟ أندريه لم يستطع حينئذ أن يفسر سبب وجود هذه الإوزات ، واكتفى بالقول :

« هذا ضروري ... ضروري ... » .

* * *

هكذا اعرفه

اركادي ستروغاتسكي *

كان مصير أندريه تاركوفسكي مؤلماً .

وهل حدث في التاريخ أن كان لإنسان موهوب حقاً ، مصير عادي لم تتخلله الآلام والمعاناة ؟

أولئك الذين عرفوه عن قرب وحالفهم الحظ بالعمل معه جنباً إلى جنب ، كانت لديهم إمكانية أن يشاهدوا بأم أعينهم ويلمسوا ، ليس فقط معاناته وعذابه خلال العمل الإبداعي ولكن غضبه ويأسه وثورته أيضاً خصوصاً عندما كان يصطدم في لحظات انطلاقه الطموح بعدم فهم الناس له وبشرور تعلقهم بالتفاهات وبمحدوديتهم ، وهم الناس نفسهم الذين كان يفترض بهم أن يحاولوا فهمه ومساعدته وتأييده . لقد كان حازماً ، وكان الفن بالنسبة له أعلى من أي شيء آخر . لم يرحم غرور

---

* كاتب وروائي سوفييتي – يكتب دائماًبالإشتراك مع أخيه « بوريس » . ومن أبرز أعمالهما ، رواية (نزهة على حافة الطريق) والتي اقتبس عنها فيلم (ستالكر) .

أحد ولم يخف نفوره ممن لا يجهم . كان يتشاجر ، وعلى مستوى عال أحياناً ، ولذلك فهم لم يصفحوا عنه ، بل لم يصفحوا عن أحد . أندريه لم يفهم هذا ولم يرغب بذلك ، لأنه كان يعرف قيمة نفسه ويعرف تماماً قيمة كل ما يتمسك به .

رن جرس الهاتف في البيت وجاء النبأ : « مات أندريه تاركوفسكي». كم أشعر بالحزن من أجله ، بل من أجلنا نحن الذين بقينا في هذا العالم من دونه . هذا العالم الذي بات فقيراً بغيابه .

أذكر في تموز عام ١٩٧٨ ، كان أندريه تاركوفسكي يصور فيلمه (ستالكر) بالقرب من مدينة تالين وكنت متواجداً هناك بصفتي أحد مؤلفي السيناريو . يعود أندريه من موقع التصوير مرهقاً يغالبه النعاس فنجلس سوية ، نتابع العمل على السيناريو ، نقوم بالغاء مشاهد اتضح أنها غير ضرورية ، ونضيف ما يبدو ضرورياً ، وكان يحدث أحياناً أن نمضي الليل كله في النقاش ، وفي محاولة للتفاهم والإتفاق . وعندما كنت أستيقظ في الصباح أجد أن أندريه قد باشر العمل في موقع التصوير .

ألفت الإنتباه إلى أنه قبل شهر تموز المأساوي ذلك ، لم يكن أندريه قد شاهد بعد لقطة واحدة مما قام بتصويره ، إذ كان ينتظر دوره بمعامل التحميض في استوديو موسفيلم . أذكر أنه انتابتني الدهشة ، والفزع أحياناً إذ بدا لي أن العمل يسير هكذا ، من دون متابعة مستمرة للنتائج مما قد يؤدي إلى بعض المشاكل لاحقاً ، وبالفعل لقد حلت مصيبة ، ومن ناحية غير متوقعة على الإطلاق . فأثناء تحميض الأفلام في المعمل حدث خلل في الآلات أفسد الأفلام كلها ، وأذكر أن الضرر لحق

أيضاً بجزء من فيلم (السيبريادة) لميخالكوف ـ كونشيلوفسكي . وبالطبع كانت الفضيحة ؟ ! بالنسبة لكونشيلوفسكي فقد تقبل الأمر بهدوء ، إما لان خسارته كانت طفيفة جداً ، أو لأنه تم تعويضه مباشرة بتقديم النقود والأفلام الخام والفترة الزمنية الإضافية .

أما أندريه فوجد نفسه في وضع سيء لا مخرج منه عملياً . وككاتب فقد أحسست بحالته ، فهذا يشبه (إذا لم يكن أفظع) أن يفقد الكاتب المخطوطة الوحيدة لعمله الجديد مع كل مسوداتها . والذي زاد الأمر سوءاً أن أندريه كان قد استهلك نصف ما لديه من الأفلام الخام وأنفق ما يقارب ثلثي الميزانية العامة للفيلم .

وفي اللجنة الحكومية للسينما رفضوا بأدب ، وبشكل قاطع ، تعويضه عن الخسارة ، ثم لمحوا له عن استعدادهم للدفع بسخاء إذا ما هو أعرض عن هذا الفيلم وباشر بفيلم آخر . وبالطبع رفض أندريه العرض .

كانت أياماً صعبة بحق ، أذكر كيف كان أندريه يعبر واجماً ، في حين تجمد فريق التصوير فزعاً . وبالمناسبة فان أحداً منهم لم يفكر بالرحيل ما عدا أقرب الناس وأحبهم إلى أندريه ، المصور غيورغي ريربرغ ، الذي ركب السيارة ورحل في اتجاه مجهول .

أما أنا فأصابني اليأس . .

وفجأة . . وكانت هذه الـ « فجأة » تحدث كثيراً مع أندريه تاركوفسكي ، ظهر أمامي بعد أسبوع ونصف من هذه الحالة المرهقة ، وهو مبتهج وسعيد . دخل إلى الغرفة وجلس على الكرسي وأسند قدميه إلى الحائط وسألني بصوت منخفض :

ـ أركادي ، قل لي ، ألن تشعر بالملل إذا أعدت كتابة « رحلتك » للمرة العاشرة ؟

ـ الحق يقال إنني بدأت أشعر بالملل . أجبته بحذر .

ـ ما رأيك لو جعلنا (ستالكر) مؤلفاً من جزئين وليس من جزء واحد ؟

لم أفهم للوهلة الأولى ، مع أن كل شيء كان واضحاً . فمن أجل الجزء الثاني سيقدم الاستوديو مالاً إضافياً وأفلاماً ووقتاً أكثر ، وكان يمكن تحقيق شيء بالفعل ، ثم إنني وإلى ذلك الوقت بدأت أشعر بأن جزءاً واحداً لن يكون كافياً بالنسبة لاندريه ، المحترف الخبير ، حتى يتمكن من طرح أفكاره وما طرأ عليها من تطورات أثناء العمل .

ـ حسناً ! (قال بحيوية أكثر) سافر إلى أخيك بوريس في لينينغراد وعلى أساس أن يكون لدي السيناريو الجديد خلال عشرة أيام .. لا داعي للوصف ، اكتبا الحوار فقط ، والأهم من ذلك أن يكون (ستالكر) مختلفاً عما هو الآن .

ـ وكيف يجب أن يكون ؟

ـ لا أدري ، ولكن إياك أن توجد روح لهذا اللص في السيناريو .

تنهدت بشدة . ما العمل ؟ لا أعرف كيف كان يعمل مع كتاب السيناريو الآخرين ، إلا أن طريقته في العمل معي كانت تسير على النحو التالي . .

أحضر مشهداً جديداً كنا قد اتفقنا عليه في ليلة سابقة فيقول :

« كلا ، هذا لا يصلح . يجب تعديله » . أسأله : « حسناً ، أخبرني أنت ، ماذا نضيف وماذا نحذف ؟ » يجيب : « لا أدري . أنت كاتب السيناريو ولست أنا » .

أقوم بالتعديل محاولاً التقاط ما يريده انطلاقاً من فهمي له . « كلا ، هذا أسوأ بكثير ، يجب تعديله ثانية » . أتنهد وأجلس إلى الطاولة من جديد . « آهه ، يوجد هنا شيء ما ، لكنه ليس المطلوب بعد .. ثم ثم هذه العبارة ، إنها تبدو مقتضبة . . حاول تطويرها » . أحدق في هذه « العبارة » وبالفعل، إنها تبدو عابرة وكان يمكن ألا أكتبها اطلاقاً . أقوم بتعديلها ، يقرأها، يعيد قراءتها وهو يعبث بشاربيه ، ثم يقول بشكل غير حاسم : « آهه .. لابأس ! ستسير الأمور لوقت ما ، ثمة ما يمكن أن نبدأ به . . ولكن أعد كتابة هذا الحوار فهو يقف عالقاً بالنسبة لي مثل الحسكة في الحلق .. اجعله مترابطاً مع المشهد الذي قبله وبعده .. » . « أليس مترابطاً ؟ » . « كلا ! » . « ما الذي لا يعجبك فيه ؟ » . « لا أدري ، يجب إعادة كتابته .. » .

هكذا كنا نعمل على السيناريو الذي كان قد تمت الموافقة عليه منذ زمن ومن قبل جميع الجهات المسؤولة .

وبعد مرور عشرة أيام تماماً عدت إلى مدينة تالين وكان أندريه باستقبالي في المطار . عانقني وسألني : « هل أحضرته ؟ » هززت رأسي بالإيجاب . وعندما وصلنا إلى المنزل أخذ المخطوطة مني وولج بصمت إلى الغرفة المجاورة وأغلق الباب خلفه جيداً . وقامت زوجتي وزوجته بالترحيب بي فوضعا زجاجة كونياك وبعض المأكولات (كان عيد ميلادي يصادف ذلك اليوم) إلا أن واحداً منا لم يتفوه بحرف ولم يتمكن من بلع لقمة واحدة .

انقضى بعض الوقت . . ربما ساعة . فُتح الباب وخرج أندريه . لم يكن وجهه يعبر عن شيء ، وكعادته كان يعبث بشاربيه عندما يكون مشحوناً بالأفكار . نظر إلينا بشرود .. اقترب من الطاولة ، تناول شيئاً من الطعام وألقاه بفمه وأخذ يمضغه . . بعد ذلك قال وهو يحدق بنا :

« لأول مرة في حياتي ، يكون لدي سيناريو خاص بي .. » .

في مساء الثالث من كانون الأول عام ١٩٨٠ كان لقاؤنا مع المسؤولين عن التوزيع حيث اجتمع في القاعة الضخمة أناس أُوكل إليهم أن يقرروا كيف سيتلقى الجمهور فيلم (ستالكر) وبناءً عليه ، تحديد عدد النسخ التي يجب أن تطبع ليرى الفيلم النور .

كنت قد وصلت بعد انتهاء العرض ، أثناء المناقشة ، وكان أندريه يتحدث عن الفيلم وعن أسلوبه في العمل ، كما أجاب على عدد من الأسئلة بدت لي مثيرة للفزع بسخافتها .

وفجأة ، تعالى صوت جهوري من الصالة : « كفى ! من سيشاهد هذا الهراء ؟ ! » تبعت ذلك ضحكات وعبارات مؤيدة . شحب وجه أندريه ، التحمت أصابعه على شكل قبضات . حاولت ألا أنظر إليه وطلبت أن يُسمح لي بالكلام ، إلا أنهم شرعوا جميعاً بالخروج ... الشيطان وحده يعلم إلى أين يخرجون ؟ إلى حانة البيرة .. إلى ملعب البليارد .. إلى اللا مكان .

بدأت أتكلم وأنا أراهم يديرون أكتافهم ويسيرون ببطء عبر صفوف المقاعد محدثين ضجة وجلبة في أحاديثهم وقهقهاتهم . أكتافهم كانت مختلفة لكنها بدت لي جميعها مكتنزة بالشحم مقززة ، في حين ارتسم على وجوههم تعبير : « لا داعي ! » .

لم أعانِ في حياتي قط ، مثلما عانيت في ذلك اليوم .

أذكر كيف نزلنا من المنصة ، كانت أسنان أندريه تصطك ، وكانت يداي ترتعشان لدرجة أنني تمكنت بصعوبة من رفع عود الثقاب لإشعال سيجارة .

اقتربت منا مجموعة من الرجال والنساء وهم ينظرون بقلق واضطراب وقال أحدهم بصوت منخفض : « لا تظنوا اننا جميعاً مثلهم . . كلا .. لقد فهمنا ... » .

وحددت كمية النسخ من الفيلم .

وكان نصيب موسكو بأكملها ثلاث نسخ ؟ !

ومع ذلك ففي موسكو وحدها ، وخلال الأشهر الأولى من العرض شاهد فيلم (ستالكر) حوالي مليوني متفرج ..

بعدها تم حفظ النسخ لعرضها في القاعات الخاصة .. وتم حجبها عن الجمهور تماماً .

* * *

● كشتوف زانوسي*:

استمرت لقاءاتي مع أندريه تاركوفسكي لسنوات عديدة ، منذ أن بدأت أسافر إلى اتحاد السينمائيين في موسكو حتى أعرض أفلامي . وعندما شاهدت فيلمه الأول (طفولة إيفان) رأيت فيه مخرجاً يملك خطاً شخصياً متميزاً ، وبعد ذلك شاهدت (أندريه روبلوف) الذي لم يكن مسموحاً بعرضه بعد ،في إحدى الصالات المغلقة،وعندئذ أحسست أنني أعرف كل شيء عن هذا المخرج . وفي فترة لاحقة استقبلته في مطار وارسو مرحباً به باسم اتحادنا .. وهكذا انقضت عشر سنوات من اللقاءات القصيرة والإتصالات الخاطفة . لم يكن تاركوفسكي يحب المهرجانات وإذا كان يظهر في أحدها فمثل النيزك . أما تعارفنا القريب فقد بدأ في وقت متأخر وعندما قادته ظروف العمل لإخراج (الحنين) في إيطاليا ..

ثم اجتزت معه الولايات المتحدة بسيارة . ثمة مهرجان سينمائي يقام هناك ، وربما كان الوحيد من نوعه في العالم بحيث يوفر للمشاركين

* كشتشوف زانوسي : مخرج سينمائي بولوني ، من أفضل أفلامه ، (حياة عائلية) ، (عام شمس هادئة) ، (الآمر) .

رحلات مشتركة ويمنحهم إمكانية التعرف على طبيعة رائعة جداً ، خصوصاً على حدود ولايتي كولورادو ويوتا . التقيت مع أندريه في لاس فيغاس ، ومن هناك بدأت رحلتنا وكان برفقتنا لاريسا ، زوجة أندريه ، والناقدة السينمائية أولغا سوركوفا . توليت قيادة السيارة وانطلقت معنا سيارة أخرى تضم مدير المهرجان وبعض الأميركيين . وعند محطة التوقف الأولى جاء الأميركيون إلينا يتشوقون فضولاً لمعرفة عما كنا نتحدث بحرارة طوال الطريق . قلنا لهم إننا كنا نتحدث عن الحياة بشكل عام ، لكننا لم نستطع أن نشرح لهم بالتفصيل .

وعند محطة التوقف التالية بالقرب من نصب ويلي التذكاري ، كان وادي العمالقة ، حيث صور جون فورد فيلم (الطراد الخيالي) . وتراهنت مع أندريه بشكل مازح ، من منا سوف يستخدم هذا المنظر الطبيعي في فيلمه القادم ، قبل الآخر . ومن جديد جاء الأميركيون إلينا وسألوا إذا كان بإمكان أندريه أن يعلق على تصوير فورد لفيلمه الكلاسيكي في هذا المكان . أجاب أندريه إنه من المؤسف حقاً تصوير مثل هذا المشهد الميتافيزيكي في فيلم سيء عن النقود . تلقى الأميركيون الإجابه بحسرة واضحة . لكن الأمر كان سيان بالنسبة لأندريه مع أنه كان باستطاعته ، ومن باب المجاملة ، أن يقول إن (الطراد الخيالي) يمثل حدثاً مهماً بالنسبة للسينما الأميركية ، وإنه يقدر هذا الفيلم عالياً .. وإلى ما شابه من هذا الكلام . لكن الحقيقة أن الفيلم كان من نوع الوسترن ، والنقود هي البطل الوحيد فيه . ومع الأسف ، ربحت الرهان أنا عندما صورت مشهداً عند نصب ويلي في فيلمي التالي ، أما أندريه فلم يتمكن من الرجوع مع كاميرته إلى هناك .

وفي مهرجان لاس فيغاس تقاطع فيلمانا مرة أخرى ، (الحنين) و (الآمر) . ثمة شيء مشترك بينهما ليس فقط من ناحية المضمون ، بل وظروف العرض في المهرجانات . فعندما عُرض (الحنين) في مهرجان « كان » كنت عضواً في لجنة التحكيم التابعة للتجمع الديني الكاثوليكي – البروتستانتي ، وحاولت جاهداً إقناع زملائي بأنه الفيلم الوحيد الذي يستحق الجائزة فعلاً . لكنهم رفضوا وأكدوا أن الفيلم ميتافيزيكي جداً ولن تفهمه الإنسانية التقدمية ، وبدوره كان تاركوفسكي عضواً في لجنة التحكيم بمهرجان البندقية ، والتي منحتني جائزة عن فيلم (الآمر) .. وهكذا تقابل الفيلمان في أمريكا وعُرضا على الجمهور الأمريكي الذي تلقاهما على نحو غريب جداً . أثناء عرض (الحنين) جلست بجوار أندريه ورحت أسأله عن الفيلم الذي كنت قد شاهدته مرة من قبل ، سألته كيف تم تصوير المشهد الأخير في المعبد وكيف عالج مشهد الكابيتول في روما ولاحقته بالأسئلة حتى منتصف الفيلم ثم انتابني القلق فجأة ونسيت كل ما يتعلق بتقنيات التصوير . وهذا أمر نادر بالنسبة لأعصابي الباردة ، لان القليل جداً من الأفلام يمكن أن يمسني في أعماقي بجدية ، بل ويُدفع عيني عندما يحترق البطل في النهاية ويموت الآخر .

أثناء رحلتنا عبر أمريكا تحدثنا عن (القربان) ، الفيلم الذي لم يكن موجوداً بعد ، وكان أندريه لا يزال يفكر فيه ويكتب السيناريو ويضع المخططات ، وقال إنه يريد تصوير مشهد حيث يجلس طبيب نفساني مشهور ويشرح لمريضه الذي أشعل النار في بيته كيف أنه مرهق ، وأن العديد من الحقائق العقلانية صبت في إناء واحد من أجل أن تثير

لديه ردة فعل معينة .. وكان يجب أن يجلس الطبيب وقد أدار ظهره للنافذة حيث كانت تتحرك في السماء غيمة سوداء كبيرة ، لا يراها الطبيب ، ولكن يراها البطل الذي ينظر إليه ويقول : « أنت لا ترى شيئاً ... » . هذا المشهد غير موجود في الفيلم الذي ينتهي بحضور عربة إسعاف سريع وأطباء نفسيين ، وعنف ... نهاية مفتوحة لم تتم .

أحادثينا لم تكن تدور حول الأفلام فقط ولكن حول كيفية تلقيها من قبل الجمهور الأمريكي . شاركنا في أمسيات كثيرة هنا ، وكنت أقوم بدور المفسر ، وهو الدور الذي لعبه البولونيون تاريخياً وبشكل طبيعي ، إذ يمكن الإفتراض بأننا نفهم الروح الروسية أفضل من الغرب قليلاً ، بالإضافة إلى قربنا للغرب أكثر من روسيا . وبالتالي فإن وجودي بدور جسر كان طبيعياً بالنسبة لي وضرورياً من ناحية الترجمة التي لم تكن كافية ، خصوصاً وأن نفسية الإنسان الامريكي كانت تمثل شيئاً لم يستطع أندريه أن يفهمه أبداً . وقد تذكرت شاباً سمع أندريه يتحدث عن الفن ورسالة الفنان والإنسان فشاهد فيه منقذاً روحياً على الفور ، (والحاجة إلى المنقذ الروحي في أمريكا ملحة جداً) ، وسأله بسذاجة : مستر تاركوفسكي . ماذا يجب أن أفعل حتى أصبح سعيداً ؟ هذا سؤال عادي جداً بالنسبة للأمريكي ، أما أندريه فصعق . قطع الحديث وسألني : ماذا يريد هذا الشخص ؟ لماذا يطرح مثل هذه الأسئلة السخيفة ؟ . حاولت أن أوضح لأندريه أنه قاس جداً تجاه هذا الشاب ولا داعي لأن يغضب منه ، بل ليحاول تقديم إجابة إيجابية . . فقال أندريه : ولكن كيف أستطيع أن أقول له شيئاً إيجابياً ، ألا يعرف هو نفسه لماذا يعيش ؟ .. قلت له : تصور أنه لا يعرف فعلاً ، قل له شيئاً واضحاً بالنسبة لك ..

هز أندريه كتفيه وقال : يجب أن يفكر بنفسه ويحاول إيجاد سبب لوجوده كإنسان وتحديد الدور الذي يجب أن يؤديه في هذه الحياة ، أما السعادة فهي إما أن تأتي أو لا تأتي ... كان هذا واضحاً بالنسبة لي ، أما بالنسبة لذلك الشاب فقد تطلب الأمر أكثر من عشر دقائق حتى يصحو من الصدمة لان الكلمات التي سمعها من أندريه كانت غرائبية جداً ، بالإضافة إلى أنه يصعب عليه إدراك الحقيقة الأساسية بأن الوجود يمكن أن يكون مشكلة بحد ذاتها ويجب على الإنسان أن يفكر عميقاً بهذا الوجود الذي يُلزمه بأشياء معنية .. كل هذه الأمور لا يمكن إدراكها بواسطة أسلوب التفكير الأمريكي البراغماتي ..

استمرت هذه الأحاديث التي تمزق الروح حتى وقت متأخر من المساء . بعد ذلك تحدثت مع أندريه وحاولت أن أشرح له بأن كلمة السعادة الأميركية (هابنس) تختلف عن نظيرتها الروسية (شاستيه) . إن الكلمتين متقابلتان في القاموس ، لكن كل واحدة تعني شيئاً مختلفاً ، وعلى سبيل المثال توجد شركة طيران أسسها أوناسيس وتربط أوروبا بأمريكا ، ويرفع أحد إعلاناتها الشعار التالي : « لكل من هو سعيد » . وهذا لا يعني أبداً أن كل واحد من ركابها له قدر سعيد ، وإلا كان يتوجب على الشركة أن ترفض الأيتام والأرامل . ولكن يعني أن كل من يجلس على مقعد وثير ويشرب الشاي أو القهوة ولا يشعر بالحر أو البرد هو إنسان سعيد . السعادة بالنسبة لهم هي الراحة العادية ، وبالطبع فإن الإنسان الذي نشأ على قناعة مماثلة سيشعر بالغرابة عندما يسمع أن السعادة أمر مختلف ولا يجب السعي وراءها ، بل يجب ممارسة أمور أكثر أهمية من البحث عن الرفاهية الشخصية .

لقد كانت لقاءات مسليه ومفرحة ، ثم حان وقت اللقاءات الحزينة.

شاهدت أندريه في روما لمرات كثيرة ورأيته كيف يعيش في إيطاليا ومع الوقت يحب هذا البلد . مثل كثير من الروس . أحب إيطاليا كما لم يستطع أن يحب فرنسا أبداً ، مع أنهم كانوا يحبونه هناك كثيراً ويحترمونه ويقرأون له. لكن العقلانية الديكارتية كانت صعبة بالنسبة له وكان يرفضها ويرفض الدور الشوكي للعقل ووجوده المطلق في كل حركة وفعل وفكرة ، وبراغماتيته القاسية ، كل هذا كان يزعجه ويثير نفوره . أما في إيطاليا ، حيث يسود جو الغريزة والطيبة الإنسانية التي تتغلغل في الثقافة الإيطالية ، فكان يشعر بنفسه حراً وطبيعياً . لقد قابلت أناساً في إيطاليا كانوا يفهمونه بشكل أفضل من الفرنسيين والسويديين ، مع أنه قد يبدو هذا البلد الإسكندنافي ، بحكم « موقعه الشمالي » قريباً إلى روسيا ، لكنه كان بعيداً عن أندريه بسبب بروتستانيته البوريتانيه واختلاف فهم الحياة والعالم فيه .

لقاءاتنا الأخيرة كانت بمثابة لقاء طويل متقطع ولكن منتهي . عندما قرر أندريه البقاء في الغرب تحدثنا كثيراً عن حياته ومستقبله ، فالعالم في الغرب مختلف وله قوانينه الخاصة ، حيث لا توجد حكومة تحرص عليك ويجب أن ينتبه الإنسان لمصيره ويكون مسؤولاً عنه ويحرص على موضوع التأمين بوجه خاص بالإضافة إلى أمور عملية أخرى ، وأثناء الحديث رأيت أن هذه الأمور غريبة بالنسبة له ، بعيدة وغير ممكنة . ولم تكد تمضي سنة واحدة حتى اتصلت بي لاريسا وقالت إنهم وجدوا سرطاناً لدى أندريه وسألت هل يمكن التأمين على الحياة في هذه الحاله . . بالطبع كان الوقت متأخراً جداً ولا توجد فرصة لأي

تأمين . لكن أندريه كان محقاً ، لقد هب لمساعدته عدد كبير من الناس بحيث لم يعد بحاجة لتأمين ، وكل هذا بفضل الكرم والطيبة الإنسانية والرغبة المخلصة لتقديم العون . وفي بداية العلاج عاش أندريه في شقتي بباريس ثم نقلوه إلى المستشفى . وقد قابلته مرتين بعد خروجه القصير من المستشفى حيث سافر إلى إيطاليا واستأجر فيلاً على البحر وبدأت صحته بالتحسن وزاد وزنه بمقدار كيلو ونصف مما كان سبباً للفرح وانتعاش الأمل . آخر مرة رأيته فيها كانت في شهر كانون الأول ، قبل وفاته بأسبوعين ، وفي باريس أيضاً . كان قد تلقى العلاج الكيميائي وكان شاحباً ونحيفاً بشكل مخيف ، ومع ذلك تابع حديثه عن المستقبل والأفلام التي سوف يصورها بحيث خيل إلي عندئذ أن هذه اللحظات قد جاءت فعلاً . ولكن كان كل شيئاً غامضاً بعد . . إما أن يقتله هذا العلاج الكيميائي ، أو ينتصر هو على المرض .

تحدث عن أفلام لم يتمكن من تصويرها ، عن سيناريـــــو (الهوفمانيانا) الذي كتبه في الماضي ، وتحدث أكثر عن فيلم محوره شخصية القديس انطونين بادوانسكي ، وأعتقد أنه لم يكن مهتماً بهذه الشخصية التاريخية تحديداً ، ولكن بمفهوم القداسة وازدواجية الروحي والجسدي في الإنسان . لقد وصف نفسه مراراً بكلمة كانت تثير دهشتي ، وهي « الآثم » .. كلمة نادراً ما يستخدمها أحد بإرادة طيبة ، أما هو فكان يردها إلى نفسه ويعترف بنقصان أفعاله . إن الإثم المعذب الذي يرتكبه الإنسان المعاصر يكمن في غروره النابع من وهم أنه حر وسيد مصيره الذي لا يهدده أحد . المرض وحده يسمح برؤية هشاشة بداياتنا ... وعندما أدركه الوهن الشديد توقف الحديث وخرجنا جميعاً من الحجرة ؛ ثم دعانا إليه بعد لحظات وطلب أن نبقى بجانبه ..

لقد تمنينا أنه سيقدم المزيد إلينا وإلى العالم ، ومع أنه ترك مجموعة رائعة وفريدة من الأفلام بحيث يمكن التكهن بأنه عبر عن نفسه كاملاً بمعنى ما ، وحقق ما قد وهب له ، إلا أنني أفكر أحياناً ماذا كان بوسعه أن يقدم لنا أيضاً ...

* * *

كل يوم مع تاركوفسكي

● لارس أوُلف لوتفال(١) :

في اليوم الأول حطم أندريه تاركوفسكي زجاجة شامبانيا على سكة الشاريوه ، وفي اليوم الأخير أنشد أغنية شعبية مع فريق التصوير .

هذه بعض يوميات فيلم (القربان) الذي استغرق تصويره ستين يوماً ، مجرد كتابات دون أية نظريات فنية وتحليلات مبهمة .. فقط سحر المعجزة والعمل .

ـ الثلاثاء ٣٠ نيسان عام ١٩٨٥ ، استوكهولم ..

صباح بارد ومثلج والريح تعصف بشدة . التجمع في ممر استوديو المركز السينمائي . وجوه مرهقة ومنبسطة . ثمة حيرة . إنه يوم التصوير الأول مع أندريه تاركوفسكي الذي يجوب المكان مرتدياً بزة عمل مُضرّبة وإلى جانبه المترجمة الشقراء .

مكان له وقع مؤثر : فيلا وسط المستنقعات . من الصعب اختيار منظر يمكن تذكره أكثر من الذي رأيناه بعد سفر ساعة بالميكروباص .

---

(١) المحرر الرئيسي في مجلة « الفيلم السويدي » ، عمل مع تاركوفسكي أثناء تصوير فيلم « القربان » .

سقف شبه منهار ، زجاج مهشم ، لوحات فظة على جدران الجص المنسلخ .

تاركوفسكي يتفقد المكان بخطوات واثبة ، يتأمل برضى واضح السقوف شبه المنهارة والأرضية المبللة ذات الترابيع .

الدوبل الأول : لقطة عامة مع حركة . إرلند يوزفسن ينام على سرير حديدي متدثراً بغطاء قذر ، يستيقظ ويرى ما بين الحلم واليقظة انعكاس صورته على سطح المستنقعات . تتحرك كاميرا تاركوفسكي ببطء شديد ، فالطريق أمامها لا يزال طويلاً ..

سفن نيوكفست ، مستنبىء الشاشة ، يوزع الإضاءة ويختار نقط التصوير المثلى من أجل تحقيق النتيجة التي يريدها تاركوفسكي .

يعثر تاركوفسكي على فراشة ميتة فيحملها بيديه الباردتين بحذر شديد ويضعها على سطح الجليد الذي سيتم تصويره ، حيث توجد زجاجة فودكا فارغة ، بقايا ضيوف متطفلين ، وفي الأعلى لوحة جدارية للملاك جبريل وهو يدفع آدم وحواء خارج بساتين الجنة .

تحضيرات عديدة . مشهد الحلم ، الكاميرا موجهة إلى الأرض القذرة الغارقة في برك الماء الصغيرة . تاركوفسكي ينشر جرائد قديمة وصوراً من كتاب المستكشف السويدي القطبي نورد نشلد ، ويرمي في برك الماء قطع نقود معدنية غريبة ، وتسير الكاميرا فوق كل هذا .

« هل يجب أن ترمز هذه المواد لشيء معين ؟ » أحدهم يسأل . « ترمز ؟ » — يتساءل تاركوفسكي مبتسماً — « لا تسألوني ، من أين لي أن أعرف .. إنها نسيج الحلم .. » .

تتابع المشاهد معقد ، حركة بطيئة لكاميرا تصور وجهة نظر ذاتية لارلند الذي يهذي باحثاً عن ابنه الصغير المختفي . حلم قاتم ومعذب مثل كل ما يحيط بنا الآن . اللقطات الأخيرة في المشهد : أقدام الصبي العارية ، النار ، الثلج ، باب الكوخ الذي يُفتح بقوة .

فريق التصوير يحلم بقهوة ساخنة وتاركوفسكي يريد أن يتابع التصوير ، لكن الفريق « ينتصر » .

من الصعب أن يُبعد أحد انتباه تاركوفسكي عن العمل ، إنه متعطش للاستمرار بالتصوير ، يتحقق من التفاصيل الصغيرة بدقة متناهية ، مزاجة في حالة جيدة . وهو محب .

المشهد الأخير جيد . يفرك تاركوفسكي يديه تعبيراً عن رضاه . فالبيت والحديقة المهملة وبحر القاذورات ... هذا ما كان بحاجة إليه .

ـ السبت ٤ أيار ١٩٨٥ ، غوتلاند ...

يقول تاركوفسكي ، ومساعدته تترجم : « يجب أن نعقد اتفاقاً سرياً مع الطبيعة حتى تساعدنا أثناء التصوير » .

يتفقد البيت في نورشولمن . إنه مهتم بكل شيء ، صور الملائكة ، ارتفاع اللوحات ، أشكال الجذوع ، وضع القوارب المسحوبة من الماء ، يقوم باصلاح السياج .. إنه يشبه عصفوراً يتحرك طوال الوقت ، في كل اتجاه .

ـ الأحد ٥ أيار ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

في الصباح الباكر التقي ومديرة الإنتاج مع ارلند يوزفسن الذي كان قد ارتدى ثياب الدور ، نجلس في صالة الفندق ونتحدث ، يدخل

تاركوفسكي ، يبتسم ، يداعب رأس ارلند ويقول له : « أرجو أن تكون قد أمضيت الليل كله في هذه الثياب .. » . هل يمزح أم لا ؟ غير مفهوم !

الطقس بارد وجاف ودائرة الأحوال الجوية وعدت بصحو لا ضرورة له اليوم على الإطلاق ، وتتذكر مديرة الإنتاج ما كان يقوله انغمار برغمان في شبابه ، عندما كانت تعمل معه : « كان يسير إلى الأمام وإلى الخلف ، ثم يوجه حديثه إلى جوف الأرض صائحاً : إنني استبدل يوماً من حياتي بالطقس الذي احتاجه الآن ! لكنه كبر الآن ولم يعد يرمي مثل هذه الكلمات ومع ذلك فالطبيعة تساعده في أحيان كثيرة .. » .

تخبرنا المترجمة بأن تاركوفسكي هتف إلى موسكو وتحدث مع كلبه . وبالطبع تحدث مع جميع أفراد أسرته ، إنه يحب ابنه لدرجة العبادة . ولم تبدُ لاحد فكرة التحدث مع الكلب بالهاتف مضحكة .

— الإثنين ٦ أيار ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

نستيقظ في الرابعة والنصف صباحاً حتى نبدأ التصوير في السادسة ، ثم يتضح أن هذا الموعد متأخر بالنسبة لليالي الشمال البيضاء . لا يمكن تصوير المشهد الصباحي . تاركوفسكي يهز رأسه وينحنح ، ونلاحظ أن هذا هو المؤشر الوحيد لعدم رضائه .

تصوير مشهد آخر . ثمة عمود حجري قرب البيت ، ومن أجل الحصول على ظل له يقوم المساعد بسكب الماء القذر على العشب الذي يجب أن يبدو أسود . ويساعده تاركوفسكي .

تاركوفسكي يساعد دائماً .

— الثلاثاء ٧ أيار ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

نصل إلى موقع التصوير في الرابعة صباحاً . طقس معتم وريح معتدله . وأثناء الرحلة الطويلة كاد النعاس يغلبنا (باستثناء السائق كما نأمل) ، لكننا استيقظنا فزعين لدى مرور السيارة فوق حفرة في الطريق .

تاركوفسكي يشعر بالرضى . الإضاءة مناسبة . يتعجل تجهيز المشهد .

تاركوفسكي ونيوكفست كشقيقين توأمين ، يفهم أحدهما الآخر بسرعة . لا أحد يشعر بمرور الوقت .. نشعر بالبرد فقط ، وتصبح مشاعر الصداقة تجاه تاركوفسكي أقوى فأقوى .. لقد عرفناه الآن جيداً ، رغم أننا لا نستطيع التفاهم معه بشكل مباشر .

يقول ارلند يوزفسن بعد أن يغير تاركوفسكي ميزانسين اللقطة لثلاث مرات : « تحدثوا عن تاركوفسكي كما تريدون ، لكنه ليس عبداً لسمعته ولا يتشبث بلقيا محددة .. » .

— الثلاثاء ٢ تموز ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

الصيف ، لكن الطقس بارد جداً في منطقة المستنقعات الجافة . يعمل الفريق جاهداً على تركيب الحائط الخلفي للبيت الذي يجب أن يحترق غداً . اخصائيان انكليزيان يحضران للحريق ويساعدهم السويديون .

وكعادته يظهر تاركوفسكي في كل مكان ، يوافق ، يرفض ، يوافق ....

ـ الإربعاء ٣ تموز ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

تم تأجيل الحريق بسبب الطقس . تجري البروفات على المشهد الصعب . يجب أن يحترق البيت وينهار وفي الوقت نفسه يفقد ارلند عقله . المشهد يتطلب معالجة شاملة من لقطة عامة إلى كبيرة ومن ثم إلى عامة ، ويستمر لمدة ست دقائق وثلاثين ثانية ، وسوف يتم تصويره بوجود ثلاث كاميرات . تستمر البروفات . وأثناء البروفة الأخيرة تتعطل سيارة الإسعاف السريع فيندفع إليها أربعة منا لنعرف ماذا حدث ، ويتضح أن البنزين قد نفذ ... تقول مساعدة المخرج إنها على حافة انهيار عصبي أو سكتة قلبية . والحمد لله أن السيارة توقفت اليوم ، لأن غداً لن تكون هناك إمكانية لإعادة التصوير .

إنها سعيدة ، لقد استطاعت أن تتنبأ بأمر ما !

تاركوفسكي رائع ، يتابع بروفات المشهد منذ أربع ساعات وهو يقف على قدميه دون أن تبدو عليه آثار التعب أو الضجر .

ـ الخميس ٤ تموز ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

سوف يتم اليوم تصوير المشهد الرئيسي في الفيلم والمحسوب بالدقائق والثواني . سبعة أشخاص مستعدون لحرق البيت ، عشرات الأمتار من الأنابيب امتدت في أنحاء البيت ، حوض يحتوي على ١٤٠٠ ليتر من الكيروسين الخاص ، شرائط كهربائية موصولة بكميات من المتفجرات ، وكل هذا سيحرق البيت ويفجره في اللحظة المطلوبة ، وقد غُطيت الجدران بمواد خاصة حتى لا تتحرق بسرعة وتم ربط خمسين قارورة غاز بنظام الأنابيب . ووقف على أهبة الأستعداد ثلاثة اطفائين وسيارة اطفاء . وُضعت سكك الشاريوه ، والكاميرات مشحونة ومستعدة .

تاركوفسكي يجري البروفات الأخيرة مع الممثلين الذين يرتدون معاطف وأحذية مطاطية .

أثناء الليل تم نقل قسم كبير من محتويات البيت بحيث تمضي النار على نحو رائع ، وفق ما هو مخطط لها . كل شيء أعد بدقة متناهية .

تجمعت الغيوم في السماء ، الضوء يبدو مثالياً . الريح جنوبية شرقية ، ولا توجد خطورة تجمع دخان الكيروسين أمام الكاميرات .

الجميع يشعر بالقلق ، ومساعدة المخرج التي تعطي توجيها عادة بصوت حلو مثل القبلة ، تصرخ الآن إذا اجتاز أحد العلامة المشار إليها . وضع نيوكفست الكاميرا الجديدة الرائعة التي تم إصلاحها وإعدادها بعد عطب بسيط حدث في بداية التصوير ، وهي كاميرا تتطلب دقة متناهية في استخدامها .

توجد ثلاث كاميرات . الأولى متحركة ويعمل عليها نيوكفست ، والثانية مثبتة على دعامة دون أية حركة بانورامية ، والثالثة احتياطية .

حانت اللحظة .

« احرق ! » .

ويضغط مسؤول التأثيرات الخاصة زراً يشبه زر لوحة المفاتيح الموسيقية . وتندلع ألسنة اللهب في البيت .

في قصيدة سويدية يوجد مقطع عن بيت « وسط النار » . لم يكن بيتنا يقف وسط النار فقط ؛ لكنه كان يعلو وسط عنان النار والدخان الأسود . صورة مذهلة ، تدور الكاميرات ، يتحرك الممثلون .

إنذار مفاجىء . ويصيح نيوكفست بمساعده يائساً : « بحق كل ما هو مقدس ، الكاميرا الإحتياطية ! » . يهرع المساعد حاملاً الكاميرا ويجري التبديل بسرعة .

لقد حدث ما لم يكن يجب أن يحدث أبداً .. فقدت الكاميرا الرئيسية سرعتها . وتاركوفسكي عمل على اعداد المشهد ليتم تصويره بحركة تراجع طويلة وأجرى التدريبات لأيام عديدة ...

يصعب وصف ما حدث بعد ذلك . الحدث الطارىء الفظيع ، مع تحكم الممثلين الرائع بأنفسهم وهو يرتجلون وفق تعليمات تاركوفسكي بعد أن أصبح وقف النار مستحيلاً وذابت أسلاك نظام التأثيرات الخاصة من الحرارة . . وصلت سيارة الإسعاف السريع مثلما كان مخططاً ولم يسمع السائق شيئاً ولم يعرف ماذا حدث . صراخ ، بكاء ، فوضى غريبة عمت المكان لبضع دقائق وتم تصوير المشاهد . هز نيوكفست رأسه بقوة ، وتاركوفسكي يسعل ويسعل . لاعزاء لدينا . شعرنا بالقهر : كيف يمكن وصف مشاعرنا آنذاك ؟ مشاعر أناس متفائلين عملوا طويلاً وبنكران لأنفسهم على تحضير مشهد كان يمكن أن يحرز نصراً رائعاً لكنه انقلب إلى فشل مؤلم .

معلومة لهواة الإحصائيات : كلف بناء البيت أكثر من نصف مليون كرون سويدي ، واحترق برمته خلال عشر دقائق .

إنه المشهد الرئيسي في الفيلم ويجب أن يكون كاملاً وواحداً ، وهذا يعني ضرورة إعادة تصويره ، ولكن كيف ؟ ! !

يصعب إضافة شيء آخر في وصف هذا اليوم . هرعت أنا ، الكاتب الركيك ، القليل الحركة ، أحمل مرزاباً وأفك سكك الشاريوه ،

وأنقل أشياءَ من هنا وهناك . انهمك الجميع بالعمل كالملعونين ، بما فيهم الضعفاء جسدياً ، لقد أرادوا أن يتخلصوا من يأسهم .

— الإربعاء ١٠ تموز ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

مكان قريب من المنارة ، منظر رائع يذكر بالبراري المدارية الإفريقية . يوم دافيء ، إضاءة جيدة وطقس مريح .

يتم تحضير لقطة عامة مع حركة . استمرار لمشهد الحريق . ينقلون ارلند إلى سيارة الإسعاف وهو يراقب ابنه يسقي الشجرة التي غرساها سوية . وتلحق الساحرة التي اسمها ماريا .. اسم الحب .. بسيارة الإسعاف وهي تركب دراجة سوداء . وكالعادة فإن تاركوفسكي أروع ما يسترو يمكن أن نتصوره لكل ما يجري .

إنه يأتي بمزاج مشرق ، يُجلس الصبي تومي على ركبته ويروي له قصصاً مختلفة بمساعدة المترجمة .

واليوم عرفنا أن البيت سوف يعاد بناؤه ، وأن أفضل عمال الاستوديو في طريقهم إلينا من استوكهولم .

في منتصف النهار يقوم الجميع بقطف الأزهار الصفراء من المرج القريب ، ليس لأنهم سعداء فقط ، ولكن لأنه لا يجب أن تظهر في اللقطة أية علائم للصيف . تاركوفسكي يجمع الأزهار أيضاً . إنه لا يتعب الآخرين بالعمل دون أن يشترك معهم ، وقد انضمت إلى العمل مجموعة من الأطفال طلاب المدارس الذين يقضون إجازتهم الصيفية .

تاركوفسكي يضع الحجارة البيضاء الصغيرة حول الشجرة وفق ما يريد . إننا نعرف الآن أنه بامكانه إحداث أي تغيير في الطبيعة المحيطة إذا كان هذا يتوافق مع فكرته ...

ـ الخميس ١٨ تموز ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

تاركوفسكي يجري المزيد من التدريبات على المشهد . المنزل ينهض مثل أبي الهول ، لكن منظره تغير قليلاً وكأنه قد انكمش .

عمل دقيق ، كل شيء محسوب بالمليمترات . منطقة الحدث محددة بدقه .

تاركوفسكي ينقل نجمات الدفران المعدة للتصوير ، يصب الماء في بعض البرك . غير مفهوم كيف سيجد الممثلون أماكنهم وكيف سيجدهم المصور بدوره . ولكن لا داعي للقلق .. إنهم أناس محترفون .

أمسية موسيقية في الفندق ، ونحن الذين يجب أن نحرق في الغد بيتاً آخر توجهنا إلى أسرتنا طلباً للراحة . الموسيقا تتدفق من النافذة المفتوحة مع هواء الليل الهادىء .

الاستيقاظ في الثانية صباحاً ..

ـ الجمعة ١٩ تموز ١٩٨٥ ، غوتلاند ..

نستيقظ في الظلام ، ريح ليلية دافئة ، إفطار على ضوء الشموع .

وفي موقع التصوير يجري تاركوفسكي المزيد من التدريبات مع الممثلين والمصورين . تبزغ الشمس ببطء من وراء البيت وتدفع الريح أمواج الخليج برفق . وتاركوفسكي يتابع العمل في كل مكان وبدقة متناهية .

وعندما نعتقد أن كل شيء أصبح جاهزاً يطلب سفن نيوكفست أن ننتظر ساعة أخرى خشية أن نحصل على ضوء معاكس .

ننتظر من الليل إلى الصباح . الجميع يتحدثون هامسين، ثم يعطي تاركوفسكي تعليماته الأخيرة . الموقف متوتر داخلياً وهادىء خارجياً .

لاس ، مسؤول الحريق ، يشعر بالقلق لان الريح تسرع بالإتجاه الجنوبي الشرقي وإذا لحقت بالنار فسوف يتسارع كل شيء ولن يكفي الوقت لتصوير دوبلين للمشهد .

الإنتظار يؤدي بنا إلى اهلاس عصبي . ويسأل تاركوفسكي هل يرغب المشاركون بإعادة التدريب للمرة الأخيرة ، لكن الجميع يؤكد استعداده التام .

التعليمات الأخيرة تعطى همساً . .

« خمس دقائق لبدء التصوير » يقول سفن نيوكفست .

نشبه جيشاً على وشك الهجوم . كل واحد يقف في مكانه بصمت مطلق ، استعداد تام .

ويأمر تاركوفسكي : « احرق ! » .

ويحترق البيت . منظر رائع . لا وجود للتزييف . إنها دراما حقيقية . وتدور الكاميرا وتبدأ الأحداث ، الكاميرا سليمة ، لا أحد يفكر بأنه لا يوجد وقت للدوبل الثاني ، كل شيء يسير بسهولة كبيرة .

في لحظة انتهاء المشهد يتوجب على جميع الممثلين العودة بسرعة إلى مواقعهم الأولى وتأدية المشهد من جديد ، لكن تاركوفسكي يصيح فجأة : « توقفوا مكانكم » . إنه يرى صورة جديدة الآن . . ويصيح بالممثلين : « ابقوا في اللقطة . . تحركوا باتجاهنا .. إلى الكامير .. » .

وللمرة الأخيرة يصور نيوكفست البيت المحترق الذي ينهار في تلك اللحظة . إن الله يقف مع تاركوفسكي . هذا مؤكد .

« شكراً ! » .

تصفيق . .

« رائع ! عظيم ! » .

تنفجر الفتيات بالبكاء ، بالإضافة إلى زوجة تاركوفسكي . لقد أمضين الأيام الأخيرة هنا بحالة توتر شديدة .

اندمجنا كلنا في رقصة لا يمكن تخيلها .. تاركوفسكي يحلق فوق البرك . . جو لا يمكن وصفه .

اُلتقطت صور لفريق التصوير على خلفية جمرات حمراء يتصاعد الدخان منها . الجميع يشعر بالتوحد والفرح . عدنا إلى الفندق في السابعة صباحاً . انقضت خمس ساعات كبرهة خاطفة .

في ذلك اليوم ، وعندما هبت العاصفة على الخليج وتساقطت قطرات المطر الأولى ، كان تاركوفسكي يُنهي تصوير فيلم (القربان) .

في الغابة الكبيرة تم تصوير الدوبل الحادي عشر والأخيرة للقطة الكبيرة لوجه ارلند . ألقى تاركوفسكي قبعته إلى الأعلى تعبيراً عن فرحه فعلقت بين الأغصان .

تم تصوير المشهد في حرج صنوبر وكان ارلند وتومي مشاركين فيه . من المدهش أن يفعل الصبي ذو السادسة كل شيء بالدقة التي يريدها تاركوفسكي الذي يصعب إرضاؤه .

انقضى منتصف الليل، بحفلة وداعية ، الجنون مستمر ، تاركوفسكي يغني ، الجميع يقضي وقتاً رائعاً ، أحاديث عن السحر .. فبعد عشر دقائق من انتهاء تصوير المشهد النهاري انفجرت إحدى إطارات الباص ، لكن أحداً لم يكن قريباً منها ..

يبدو أن تاركوفسكي على صلة بالقوى الخفية ...

* * *

مقتطفات من أندريه تاركوفسكي :

ـ« قد يبدو أحياناً أن الإنسان يقوم بعمل ما بغية التخلص من بعض الأفكار ، لكنه في واقع الأمر ، لا يمكن لأي فيلم ، مهما كان شخصياً ، أن يتحقق إذا كان الحديث يدور فيه حول المؤلف فقط . وإذا حدث أن لقي فيلم أو كتاب نجاحاً مميزاً ، فكونوا على يقين بأن كل ما هو شخصي وخاص لم يكن سوى حافزاً لولادة الفكرة . وأما إذا بقي العمل في حدود الحنين فقط . والذي يهم المخرج وحده ، فإنه لن يكون مفهوماً للآخرين .

لا أستطيع أن أتصور إمكانية تحقيق فكرة ما عندما يكون هدف المؤلف هو الحديث بلغة « سهلة الوصول » . لا أعرف ماذا تعنيه اللغة السهلة ؟ ثمة طريق واحد أؤمن به ، وثمة لغة واحدة .. إنها لغة الصدق .

عندما يريد المؤلف أن يكون « سهل الوصول » إلى الجميع ، فإنه يبدأ باللعب مع الجمهور ويحاول أن يضحكه ويداعبه ويسليه ويثير اهتمامه بأكثر الوسائل سهولة وبساطة . وبالطبع فليس لهذا علاقة بالفن ، وبالنتيجة ، فمهما حاولنا أن نكون مفهومين من قبل الجميع وسهلين

في وصولنا إليهم ، فإن ذلك سيبدو ملحوظاً دائماً وقد يبدو كذباً محضاً وتفاهة ، وسوف يرتبط بفقدان الإحساس بعزة النفس ، وغياب الإحترام تجاه الذين نتوجه إليهم بأعمالنا .

إن السينما بالنسبة لي ليست ممارسة مهنية ، ولكنها ممارسة أخلاقية .

ثمة أمر غريب يحدث في السينما . يقوم المخرجون في أحيان كثيرة بتصوير أفلامهم دون أن يسخروا لذلك كل أنفسهم وطاقاتهم ، بحيث يكونوا مجرد قادة للعملية وليس مبدعين لها . وهذه ظاهرة ملحوظة ، ثم إن الكثيرين منهم يفكر على النحو التالي : نسرق شيئاً من هنا ، ونقتبس شيئاً آخر عن هذا المخرج ، وندخل بعض النقاشات هنا ، ونقرأ بعض الأسطر من الكتب . ثم نتلاعب جيداً بكل هذا ونقوم بتوليفه ..

أقول : لن يكون من الممكن توليف أي شيء ، لأن هذا كله إنتقائي ولن تكتب له الحياة .

إن للحياة والإبداع مصدر واحد وسبب واحد وهدف واحد . فالإنسان يعيش حتى يطمح إلى مُثل وقيم معينة .

إن الفن يمنحنا الأمل والإيمان . ويملأ أنفسنا إحساساً بعزتها وكرامتها ، ويضخ في دم الإنسان والمجتمع قوة الثبات والقدرة على عدم الرضوخ . الإنسان بحاجة للنور . والفن يعطيه هذا النور ويمنحه الأمل بالمستقبل ويفتح أمامه افاقاً رحبةً .

يجب أن يكون العمل الفني قادراً على أحداث صدمة تطهير . وأن يتمكن من مس معاناة الإنسان الحية . ليس هدف الفن أن يعلمنا كيف نعيش — هل يعلمنا ليوناردو دافنتشي شيئاً من خلال عذراوته . أو أندريه روبلوف من خلال أيقوناته ؟ — .

إن الفن لا يجد حلولاً للمشاكل . إنه يطرح هذه المشاكل .

الفن قادر على تغيير الإنسان وجعله مهيئاً لتلقي الخير . وعلى تحرير الطاقة الروحية لديه . وفي هذا يكمن المعنى السامي للفن » .

* * *

« مما لا شك فيه أن السينما فن تأليفي . ومع أنني لا أرى هذه الصيغة قانونية ، ولا أعتقد بوجود سينما مؤلف وسينما اللا مؤلف ، مخرج مؤلف ومخرج غير مؤلف ، لكنني اعتبر ما يدعى بسينما اللا مؤلف ، انتاجاً غير إبداعي .

تصبح السينما عملاً تأليفياً عندما ترتقي « مجرد السينما » إلى مستوى الفن ، وعندما تكون شخصية الفنان معبرة لدرجة تحدد معها نوعية العمل الفنية . وبالتالي فإن مفهوم التأليف في السينما مفهوم نوعي . السينما الجيدة هي سينما تأليفية ، والمخرج الجيد ، شخصية لها مقوماتها الخاصة ووجهات نظر محددة فيما يتعلق بظواهر الحياة » .

* * *

« تتطلب عملية تبلور الفكرة توتر إرادة عالي من قبل المخرج . وأعتقد أن الإرادة تلعب دوراً حاسماً في العملية الإبداعية ، بحيث يوعز المخرج لنفسه أن يفكر بشكل دائم . . يفكر وهو يسير وهو يغفو ، ويفكر حتى أثناء الحلم .. » .

* * *

« يجب أن يبعث الفن الأمل والإيمان في الإنسان ، حتى ولو كان العالم الذي يتحدث الفنان عنه ، لا يترك مجالاً لهذا ..

وبعبارة أكثر تحديداً :. كلما ازداد العالم الذي يظهر على الشاشة قتامة ، كلما وجب أن تتضح أكثر تلك المبادىء الموجودة في عقيدة الفنان ، وأن تتجلى بوضوح أمام المتفرج . امكانية الارتقاء إلى مستوى روحي جديد . . »

* * *

« إن ما يبدو مهماً لي الآن ، أن ندع المتفرج يؤمن قبل كل شيء بأمر بسيط للغاية ، وهو أن السينما ، بمفهوم معين ، تملك قدرات هائلة لرصد الحياة وتدفقها . إن جوهر السينما الشاعري يكمن باعتقادي في هذه القدرات بالذات ، وفي إمكانية السينما على النظر بعمق في جوهر الحياة .. »

* * *

« أحاول أن أخلق في أفلامي عالمي التأثيري الخاص ، وأن أجذب إليه المتفرج ، من دون أن يحاول تحليل ما يحدث في تلك اللحظة على الشاشة ، لان هذا لا يساعد على تلقي الفيلم . أحاول أن تكون الصور والاستعارات عميقة ، على ألا تتحول إلى أحاجي . .

الصورة هي انعكاس شاعري للحياة نفسها . إستعارة . نحن لا يمكننا أن نلمس الرحابة الفسيحة ، لكن الصورة — الإستعارة ، قادرة على حصدها .. » .

* * *

« فيلم (القربان) عبارة عن حكاية شاعرية يمكن تأويل كل مشهد فيها بأشكال مختلفة . وأنا مدرك تماماً أن هذا الفيلم على اختلاف مع الأفكار السائدة في عصرنا ، إنه يسير عكس التيار . أنا إنسان مؤمن .

وأشعر بالذهول لهذا الإنتحار الروحي الذي نندفع نحوه دون وجود نظام يرغمنا ويدفعنا إليه . أشعر أنني قريب في أسلوب تفكيري إلى الأسلوب الشرقي لان الإنسان هناك ، يبقى ممتثلاً لصوته الداخلي .. » .

* * *

« في زمن الحرب كان عمري مثل عمر إيفان ، بطل الفيلم . لا زلت أذكر جيداً الملاجيء والنزوح وعودة أبي من الجبهة بعد أن فقد ساقه ..

أما إيفان فهو شخصية أوجدتّها الحرب . ثم ابتلعتها .. » .

* * *

« المشكلة أن حرية التفكير غير موجودة في الواقع . ولا يمكن لها أن توجد . وإذا كنا نعيش في هذا العالم فليس من أجل أن نكون أحرار أو سعداء . إن هدف وجود الإنسان مختلف تماماً . إننا نعيش حتى نقود معركة مع أنفسنا وننتصر فيها .. ننتصر وننهزم في الوقت نفسه . وأغلب الظن أننا لن نعرف أبداً فيما إذا كنا رابحين فعلاً . حتى ولو بدا الأمر لنا كذلك . لا أحد يستطيع أن يعرف . وهذا هو العبث بعينه .. »

* * *

« إن شاعرية المبدع الذي يشكلها الواقع المحيط به . قادرة على الارتقاء فوق هذا الواقع وطرح أسئلة أمامه والدخول معه في صراع حاد . ولا يحدث هذا مع الواقع الخارجي فقط ، ولكن مع ذلك الموجود في أعماق الإنسان . وهكذا اكتشف دوستويفسكي الهاويات السحيقة في أعماقه والتي رأى فيها القديسين والأشرار على حد سواء . والذين

لم يكن أي واحد منهم يمثله هو نفسه . لقد كان كل واحد من أبطال رواياته خلاصة لإنطباعاته وتأملاته ، وليس أبداً تجسيداً لشخصيته .

في فيلم (الحنين) أردت أن أتابع موضوعي الخاص . موضوع الإنسان « الضعيف » الذي أراه منتصراً في هذه الحياة . وفي فيلم (ستالكر) يدافع المرشد في مونولوجه عن الضعف ، كقيمة حقيقية ووحيدة في الحياة . لقد أحببت دائماً أولئك غير القادرين ، ولا بأي شكل من الأشكال ، على التكيف مع الوجود بطريقة براغماتية . لا يوجد أبطال في أفلامي ، ولكن توجد شخصيات تتمثل قوتها في قناعاتها الروحية ، وتتحمل المسؤولية عن الآخرين .

لقد نظر أندريه روبلوف إلى العالم نظرة طفل نظيف ، وكان يبشر بالحب والخير واللاعنف ، ثم أصبح بعد ذلك شاهداً على أحداث عنف رهيبة سادت العالم من حوله فأصيب بخيبة أمل مريرة . ورغم ذلك فقد اكتشف الحقيقة في النهاية ، إنها في قيمة الحب العفوي الذي يستطيع الناس منحه لبعضهم البعض .

كلفن ، البطل الرئيسي في (سوليارس) ، والذي يبدو في البداية بورجوازي صغير . تنوء روحه في واقع الأمر بآلام حقيقية ، جعلت التصرف ضد ضميره أمراً مستحيلاً في أعماقه ولم تسمح له بالتخلي عن مسؤوليته تجاه نفسه والآخرين . بطل (المرآة) كان ضعيفاً وأنانياً وغير قادر على منح الحب النزيه حتى لاقرب الناس إليه ، ويبرر ذلك بمعاناته الروحية التي قاسى منها في حياته . المرشد في (ستالكر) إنسان غريب ، سهل الوقوع في الهيستيريا ، لكنه غير قابل للرشوة .

دومينكو في (الحنين) يشبه المرشد ، ويقوم باستخلاص قناعاته الشخصية واختيار درب آلامه الخاص الذي يحول دون انجرافه إلى عالم المجون والإستهتار ، ويحاول من خلال تضحيته أن يعترض طريق الإنسانية المندفعة إلى الهلاك . ليس هناك ما هو أهم من وعي الإنسان المتيقظ ، والذي لا يدعه يأخذ كل شيء في الحياة حتى يستمتع به . إنه حالة خاصة للروح ، وقريبة إلى أفضل ما هو موجود في تقاليد المثقفين الروس : إنسان شريف ، قلق ، مُعذب ، يبحث بصدق عن الإيمان والخير والمُثل العليا .

يثير الإنسان اهتمامي في رغبته لأن يخدم مُثلاً وقيماً عليا ، وفي أعراضه ، أو عدم قدرته على الرضوخ للأفكار الساذجة الضيقة والقيم الأخلاقية المنحطة . إن ما يهمني فعلاً هو الإنسان الذي يدرك بأن مغزى الحياة يكمن في الصراع مع الشر الموجود في داخله وهذا ما يمكنه من الإقتراب ولو لخطوات قليلة ، من الكمال الروحي . وما عدا ذلك فثمة بديل واحد : الإنحطاط الروحي الذي تجرفنا إليه الحياة اليومية وضغوط العصر .

إن بطل (القربان) إنسان ضعيف أيضاً بالمعنى العام للكلمة . إنه ليس بطلاً ، ولكنه إنسان مفكر وشريف وقادر على تقديم القربان في سبيل المثل العليا ، وعندما يتطلب الموقف ، فهو لا يتخلى عن مسؤوليته ولا يلقيها على عاتق الآخرين ، رغم أنه يخاطر بأن يبقى شخصاً غير مفهوم لان أقرباءه ينظرون إلى سلوكه كسلوك مخرب رهيب ، ولهذا فإن حقيقة تصرفاته تحمل طابعاً دراميا . إنه يُقدم على تصرف معين خارج الأمور الإعتيادية ويخاطر بأن يبدو مجنوناً ، لكنه مقتنع بأنه

ينتمي إلى ما هو شامل ومرتبط بمصير العالم ككل . إنه يخضع لدعوته الداخلية ، وهو ليس سيداً لمصيره ، بل عبداً له .

إنني عندما أتحدث عن الضعف الإنساني كموضوع يثير اهتمامي ، أقصد ذلك الضعف المشحون بالإحساس بالخطر من سياسة العدوانية والتوسع الشخصي في العلاقة مع الناس والحياة بشكل عام ، ومن الحاجة إلى استغلال الآخرين بغية تحقيق أهداف خاصة . وبكلمة واحدة ، فإنني مهتم بطاقة الإنسان الداخلية المناهضة لروتين الحياة المادي .. »

* * *

« إن السينما بشكل عام وسيلة لجمع الأجزاء في تكوين موحد . الفيلم يتكون من لقطات ، مثلما يتكون الموزاييك من قطع مستقلة ذات ألوان مختلفة . وربما أن كل قطعة على حدى ، لا تملك معنى عندما تنتزع من السياق ، لأنها تحيا ضمن المجموع فقط .. » .

* * *

« لقد كنت واحداً من أولئك الذين حاولوا ، ربما بدون وعي ، أن يحققوا الإرتباط بين ماضي روسيا ومستقبلها . وبالنسبة لي ، فإن غياب هذا الإرتباط سيكون قدراً مشؤوماً ولن أستطيع أن أحيا بدونه . إن الفنان يربط دائماً الماضي بالمستقبل ، إنه لا يعيش اللحظة الحاضرة وحدها ، إنه وسيط ، نصير الماضي من أجل المستقبل .. » .

* * *

« ليس ما أنجزه الإنسان هو المهم ، ولكن كونه وقف على طريق هذا الإنجاز . وليس مهماً أيضاً فيما إذا كان الإنسان يقف في بداية

الطريق أو في نهايته . المهم لحظة الوقوف على هذا الطريق .. الذي لا ينتهي أبداً .. » .

* * *

« تلتقي أحياناً مع إنسان يبدو واسع الإطلاع ، يعرف الشعر والرسم والموسيقا بشكل رائع . ويقول لك إن فيلمك يعجبه كثيراً . . فتشعر بالإرتياح ، ثم ما أن تبدأ الحديث معه حول الفيلم حتى يتضح بأنه لم يفهم شيئاً . وهذا أمر مرعب ، وأكثر إثارة للحزن مما لو قال لك بشكل مباشر : أنا لا أفهم أفلامك .. » .

* * *

« لقد أدت الأزمة الثقافية في المائه عام الأخيرة إلى أن الفنان أصبح قادراً على المضي قدماً دون أية عقائد وقيم روحية ، وأصبح الإبداع بالنسبة له نوعاً من الغريزة إذا صح التعبير . إننا نعرف أن بعض الحيوانات تملك حساً جمالياً أيضاً وتستطيع خلق ما هو كامل بالمعنى الشكلي والطبيعي للكلمة ، مثل الخلايا التي يصنعها النحل من أجل وضع العسل فيها . لقد بات الفنان ينظر إلى الموهبة الممنوحة له على أنها شيء خاص به ولهذا فهي لا تُلْزمه بشيء تجاه الآخرين ، وهذا يفسر غياب الروحية في الفن المعاصر ، الذي تحول إما إلى اكتشافات شكلية أو إلى سلع بيع . والسينما تعاني أكثر من غيرها نتيجة هذه الأزمة ، وكما هو معلوم ، فلقدت ولدت في سوق نهاية القرن الماضي ، ولهدف الربح البحت .

إننا نعيش في عالم مغالط . لقد وُلد الإنسان حراً وشجاعاً ، ومع ذلك فإننا نتعاشر ليس لان المعاشرة تعجبنا وتمتعنا ، ولكن حتى لا نشعر

بالرعب والفزع . إن كل التقنية ، وما يدعى بالتقدم التكنولوجي المرافق للتاريخ ، ليس في واقع الأمر سوى صانع أعضاء إصطناعية . إنه يطول أيدينا ويقوي نظرنا ويجعلنا قادرين على التحرك بسرعة . إننا نتحرك الآن أسرع بكثير من أناس القرن الماضي ، لكننا لم نصبح أكثر سعادة منهم نتيجة ذلك ، ودخلت شخصياتنا في صراع مع المجتمع لاننا لم نعد نتطور بشكل هارموني وانحسر تطورنا الروحي إلى درجة كبيرة بحيث أصبحنا ضحايا التقدم الجارف للنمو التكنولوجي ولم نعد قادرين على السباحة عكس التيار حتى ولو أردنا ذلك . إن الإنسانية لم تكن مهيئة أخلاقياً لاستخدام الطاقات الجديدة في سبيل الخير . إننا عبيد لنظام مندفع ولآلة بات من المستحيل إيقافها .. » .

* * *

« إن الفن الذي أمارسه يصبح ممكناً فقط عندما لا يكتفي بالتعبير عني لوحدي ، وإنما يشحن في داخله كل ما استطعت التقاطه أثناء حياتي ومعاشرتي الناس . إن الفن يصبح خطيئة عندما أبدأ باستخدامه لأهدافي واهتماماتي الخاصة . كذلك لا يجب أن أنظر إلى ما أريد القيام به . على أنه إبداع حر ، ولكن على أساس أنه فعل لا بد من تحقيقه . حيث أن العمل لا يمكن أن يوفر الراحة والمتعة . وإنما يمثل واجباً صعباً ومعذباً . والحق يقال إنني لم أفهم أبداً كيف يمكن أن يكون الفنان سعيداً أثناء عمليته الإبداعية . إن الإنسان لا يعيش ولا يبدع من أجل أن يصبح سعيداً .. ثمة أمور أكثر أهمية من السعادة ... » .

* * *

إنني مدين لأمي بكل شيء ، ولأنها ساعدتني على تحقيق ذاتي . لقد كان زمناً صعباً عندما هجرها والدي وكنت في الثالثة من عمري وشقيقتي لم تتجاوز عامها الثاني بعد . بقيت معنا دائماً ، قامت بتربيتنا لوحدها ، لم تتزوج ثانية ، وأحبت والدنا طيلة حياتها . كانت إمرأة قديسة ومدهشة ، غير قادرة على التكيف مع الحياة أبداً ، وعلى عاتق هذه الإنسانة العزلاء سقط كل شيء . لقد درست مع والدي في مساقات بريوسوف الأدبية لكنها لم تحصل على الشهادة لإنشغالها بالعناية بي ، بالإضافة إلى حملها لشقيقتي . أعرف أنها مارست الأدب ، وقد وقعت بين يدي مسودات كتاباتها النثرية ، وكان بامكانها أن تحقق ذاتها بشكل مختلف تماماً لولا هذه المصيبة التي حلت بها ، ووجدت نفسها وحيدة في زمن صعب لا تملك وسيلة للعيش ويجب عليها أن ترعى طفلين صغيرين ، فبدأت تعمل مصححة أخطاء طباعية في مطبعة حكومية واستمرت في هذا العمل إلى أن أحيلت على التقاعد . لا أستطيع حتى الآن أن أفهم كيف تمكنت من رعايتنا وتعليمنا أنا وشقيقتي حتى النهاية ؟ بالإضافة إلى أنني درست الرسم والنحت في مدرسة خاصة . وكنت آخذ دروس خصوصية في الموسيقا ، وكان يجب دفع النقود لقاء كل هذا ، ولكن من أين ؟ من أين كانت تأتي بالنقود ؟ يمكن أن يقول أحدهم إن هذا أمر طبيعي ما دام الإنسان من أسرة مثقفة . حيث لا بد من وجود وسائل معينة . ولكن ليس هناك ما هو طبيعي في كل هذا لاننا كنا نسير حفاة الأقدام ، ولم نكن نرتدي الأحذية في الصيف لأنها لم تكن موجودة لدينا ، وفي الشتاء كنت أرتدي جزمة أمي المصنوعة من اللباد .. كنا في شقاء وفقر مدقع .

لقد كان العالم بالنسبة لي مرتبطا بأمي . لم أدرك هذا عندما كانت على قيد الحياة ، لكنها عندما ماتت ، أدركت الأمر فجأة ، وبوضوح شديد . لقد أخرجت فيلم (المرآة) وكانت أمي لا تزال على قيد الحياة ، وقد خيل إلي أنني أتحدث عن نفسي في هذا الفيلم ، لكنه كان وكما اتضح لي فيما بعد ، مكرساً لحياة أمي .. » .

* * *

« ــ المراسل : لقد سمحت لبعض أبطال أفلامك أن يعودوا إلى أوطانهم ، وهذا يدفعنا للإعتقاد أن الوطن بالنسبة لهم ، وبالنسبة لك ، أمر مقدس . ألست خائفاً من الإنفصال عن وطنك ؟

ــ تاركوفسكي : بالطبع أنا خائف .

ــ المراسل : كفنان أو كإنسان ؟

ــ تاركوفسكي : كفنان أنا لست خائفاً من شيء ..

ــ المراسل : هذا يعني أن الإنسان فيك هو الذي يتكلم . .

ــ تاركوفسكي : لست متأكداً .. لا أعرف ... »

* * *

«اليوم الأبيض»
قصة قصيرة
تأليف : أندريه تاركوفسكي

منذ زمن بعيد انقضت سنواتي المبكرة .
في ذلك الطرف النائي .
من الأرض الأم .
في مشاتل النعناع المحصود ، في الجنة الزرقاء .
التي أفقدها إلى الأبد . . .
اورسني تاركوفسكي (أغنية)

كان كل شيء حولنا مبللاً . أوراق النباتات والأعشاب والصفصاف الساكن على جانبي الطريق ، وكان نهر أنْجا عكراً وفياضاً بعد أمطار آب الغزيرة . كنا نسير حفاة الأقدام عبر الدروب الزلقة وكانت البقع الحمراء المزمنة في أسفل قدمي تثير حكاكاً غير محتمل . الدروب تمتد سوية . تتقاطع وسط أشواك القُراص العالية والمختلطة بأنسجة العناكب الشعثاء التي التصقت بها الوريقات الزهرية الطائرة لشجرة بُطمة الشمال . كانت أمي تسير في الدرب المجاور وقد ضمت ذراعيها إلى صدرها وضغطت مرفقيها إلى خاصرتها . وكانت تلتفت إلي بقلق بين الحين والآخر . وسرعان ما انتشرت فوقنا سحابة من البعوض .

هذا النهار يشبه غسقاً متمهلاً : فأحياناً كان ينشأ إحساس بالصباح المبكر والزمن المكتسب . وأحياناً أخرى نذير حزين بالليل المقبل . وكان

تقلب هذه الإنطباعات حاداً ومفاجئاً لدرجة أن يسبب انقطاعاً في التنفس ويجعل القلب يخفق باضطراب .

وصلنا إلى مرتع أفسدته القطعان ورأينا عجوزاً حدباء تتدثر بمعطف قطني قصير ومبلل ، تتعثر صوب القرية وهي تقود عجلاً هائلاً . سألتها أمي عن الطريق فدست العجوز يدها تحت غطاء رأسها وأصلحت وضعه بسرعة وأخذت تتأملنا بفضول من أخمص أقدامنا حتى رأسينا . كان وجهها الصغير ذو العينين اليقظتين قد اسمر من الشمس واحتفظت التجاعيد العميقة ببياضها .

ــ هل أنت معتلة ؟ من أين جئتما ؟

ــ كلا . نحن نعرفهم فقط ــ أجابت أمي وهي تصلح ياقة سترتها المبللة ، وتابعت : زيارة . شأن خاص . أقصد . . .

وابتسمت بألم واستدارت تنظر جانباً .

ــ لقد وصلتم تقريباً ، هناك ، عند البتولا ، إنه ذو الحيطان الخمسة الأخير . قرب الشاطىء تماماً . ولكن اسرعوا . يقال إن الطبيب على وشك الرحيل إلى المدينة . وأية مدينة في مثل هذا الوقت ...

ــ بمحاذاة الضفة . أهكذا نسير ؟ عادت أمي تسألها بحيوية .

ــ نعم . نعم . هكذا تصلان . ردت العجوز متمتمة بعد أن فقدت اهتمامها بنا .

اتجهنا صوب الأحراش التي تراءت أمامنا عند منعطف النهر .

ــ أمي . وماذا يعني ذو الحيطان الخمسة ؟

ـ مجرد بيت ريفي كبير له حائط خامس . أجابت أمي وانزلقت فجأة وتعثرت .

-- يا للشيطان ـ قالت بغضب .

ـ كيف ؟ حائط خامس ؟ !

تناولت أمي غصن صفصاف عن الأرض ورسمت على التربة مستطيلاً . لقد كانت تعتبر أن من واجبها شرح كل شيء لي بطريقة مفصلة وواضحة .

ـ لماذا تنظر إلي ؟ انظر هنا ، توجد أربع جهات في هذا المستطيل . إنه بيت ريفي عادي ، وأما إذا كان في منتصفه حائط آخر فانه يصبح ذو حيطان خمسة .

وشقت المستطيل بالعرض وسحقت أثناء ذلك قطعة روث وزي متكلس ومائل للخضرة ... مما أبهجني .

ـ لماذا أنت مبتهج هكذا ؟ ـ تساءلت أمي بحزن ، وشعرت بالبرد فتدثرت بالسترة ـ آه يا سرغي ... ـ تنهدت . والآن هل فهمت ماذا يعني ذو الحيطان الخمسة ؟

ـ نعم ، كنت أعرف هذا ، نسيت فقط .

يبدو أن أمي تظن بأنني لا أخمن سبب ذهابنا إلى زفاراجه ، وإلى بيت الطبيب سلافيوف تحديداً ، زميل جدي المتوفي منذ زمن طويل . كان كل شيء واضحاً بالنسبة لي ولقد أدركت الأمر من خلال همسات أمي المضطربة أثناء حديثها مع جدتي في المطبخ . لوحت جدتي بيديها المكتسيتين بطبقة من النمش البني ، وهتفت بحماس ، تكدر في آن واحد . وبشيء من الإعتزاز :

– يا إلهي ، إيرينا ! توجد لديهم ثلاث بقرات ونقود لا يستطيع الدجاج التهامها . أخبريهم فقط أنك ابنة الكسي ماتفيتش !

– اخفضي صوتك يا أمي بحق الله ! – قالت أمي بصوت خافت وحزين – أية ابنة ؟ ماذا تتخيلين دائماً ؟ هل يذكرونك أنت على الأقل ؟

– وكيف لا ؟ ردت جدتي بإستياء وكبرياء وضربت كفاً بكف – لقد كان الكسي ماتفيتش يصحبه إلى الصيد دائماً ويعالج زوجته ويشفيها ! سلافيوف هذا كان مجرد بيدق ! أتفهمين ، مجرد بيدق – صرخت جدتي تقريباً – وكم من الخير جلب له الكسي ماتفيتش ؟ ! كم من بنادق الصيد أهداها إليه ؟

– أمي . اسكتي يا أمي ! – قاطعتها أمي بانفعال وهي تلتفت صوب الباب .

بدأت جدتي تضم ثنايا تنورة ناشفة على ركبتيها . مخطت في خرقة قذرة ، ومسحت بأصابعها النمشاء دموعاً حزينة ويائسة .

– إيرينا . لا ترخصي السعر فقط – قالت جدتي بهدوء وهي تحدق بيدها التي تروح وتجيء على ركبتها باضطراب – لقد أحضرهم ألكسي ماتفيتش من إيطاليا . وكنت أريد أن أتزين بهم آنذاك ولكن ... – وانفجرت بالبكاء .

وقفت أمي قرب حافة نافذة المطبخ حيث اصطفت أصص الأزهار وأوعية قذرة ، وكانت تمسك شيئاً في يدها . تأملته بإهتمام . رفعت حاجبيها ولعقت شفتيها بطرف لسانها . وقالت بصوت خافت :

– هذا فقط ما كان ينقصني .

– افعلوا ما يحلو لكم – أعلنت جدتي فجأة بصوت مأساوي ونهضت عن المقعد وهمت بالخروج من المطبخ ، لكنها توقفت عند عتبة الباب مشيرة بإصبعها الأرقط تجاه أمي وصرخت قائلة :

– أنت كنت محقة ! ألف مرة محقة ! ولأي شيطان حضرت إلى موسكو ؟ إليكم ؟ ! لا أفهم ؟ هل هذا ما أستحق ؟ كيف لا وقد تركت كل شيء ؟ – وارتفع صوتها أكثر وضحكت بتصنع – لقد بعت بقرتي مع أنها كانت الأفضل في بوزفتس . اسألي إميليا بارفيرفنا ! اسأليها ، لن تكذب ! .

– ماما ! – قالت أمي بوجه محتقن – أغلقي الباب ولا تصيحي ، الأطفال في الغرفة .

عادت جدتي إلى المطبخ وأغلقت الباب خلفها . وهناك عاودنا الهمس من جديد ودار نقاش بينهما . كانت جدتي تتشنج وأمي تصرخ يائسة ، ثم ما لبثت أن ولجت الغرفة وأخذت شيئاً ملفوفاً على رف البوفيه العلوي وكنت أعرف ما هو ...

كان البستان يريحني ، وكان يغطي بوقار الرحبة الممتدة بين البيت حيث يدور الحديث التقليدي المقدس في المطبخ ، وبين الأسيجة الثلاثة . كان الأول يفصل البيت عن الطريق الجبلي الصاعد إلى كنيسة سيمون القرميدية المتكلسة ، والثاني عن فناء بيت الجيران والثالث مع شجرة الخوخ عن فنائنا المزين بالخمائل القاقلية ونباتات لم أعد أذكر أسماءها وشجرة صنوبر صغيرة تشبه مزمار راعي مزهر يلطخ اليدين بالسؤاد إذا سحق بين الأصابع ... كانت الأسيجة الثلاثة قديمة ؛ ولهذا كانت رائعة . خصوصاً بعد المطر عندما تضيئها الشمس .

كانت أشجار البتولا والزيزفون تحيط كنيسة سيمون من كل الجهات . لا زلت أذكر كيف حطموا الكنيسة قبل الحرب .. جاء الرجال وألقوا الحبل على الطبل القرميدي المزخرف وربطوا نهايته بالبتولا الكبيرة المجاورة وحشروا بينهما ما يشبه عصا غليظة وبدأوا بلفها على غرار المروحة المطاطية وإلى أقصى ما يمكن ، بعد ذلك ألقوا بكل ثقلهم على الحبل المثبت إلى أن انصاعت القبب الرئيسية وبدأ البناء يتفتت وينغلق . تساقط القرميد . هوى السقف . جنح الصليب ببطء ، وفي النهاية انهار البناء بأكمله محدثاً ضجة مدوية ومحطماً جدائل البتولا الطويلة . هوى على الأرض مثيراً زوبعة من التراب الكلسي حملتها ريح الفولغا المندفعة بعنف . كانت النسوة واقفات تمسحن دموعهن وترسمن بهدوء علامات الصليب على صدورهن . كانت القبب ملقية قرب أشجار البتولا المشوهة والمسحوقة . ومعها الصلبان المخرمة والمقوسة التي لوثتها الطيور وقد ضاعت فيها أغصان وأوراق الأشجار اللامعة والمرتعشة في قيظ تموز .

ذات صباح بعيد سبق الحرب . استيقظت وأنا أشعر بالسعادة . كان ضياء الشمس المفرح يعبر النافذة ويتساقط بمستطيلات برتقالية على الأرض المطلية اللامعة . وكانت الشمس محتدمة بشكل ثاقب وقوس قزح يتناثر على المغسل الخزفي الناصع البياض في الزاوية . ومن خلال الباب المفتوح كانت تبدو حافة الأريكة في الغرفة المجاورة الخالية . جلست على السرير المرتفع ذي الكرات الرنانة المجوفة والمطلية بالنيكل . ودليت قدمي . لقد حدث أمر ما . صلّي من أجله . منتظر منذ زمن ومعانى بشكل طفولي .

كانت الغرفة غارقة بإنعكاسات شمسية تتراقص على الجدران العسلية المنجرة بنعومة وعلى الستائر شبه الظليلة والمزركشة بالدنتيلا ، وكانت الأصوات المبهمة الصادرة من الممر والمطبخ ، والصدى الرنان لمقبض دلو البئر الحديدي . والضجيج الخافت من الشارع . يتدفق إلى الغرفة عبر النافذة المشرعة والمزينة بأصص شجيرات الياسمين المنزلي . كل هذا كان مشابهاً لما يحيط بي عادة عندما أستغرق في النوم وتكون الشمس قد أشرقت . لقد اختلف كل شيء الآن ، وجميعهم عرفوا الروعة والبهجة . وأما أنا فقد كنت نائماً ولم أستطع أن أسعد معهم لهذا الفرح الذي حدث فجأة .

نظرت عبر الباب المفتوح إلى الغرفة المجاورة ورأيت حذاءً على الأرض قرب الأريكة . حذاء ذو أربطة دقيقة وأزرار بيضاء لم أكن رأيته من قبل . فجأة أدركت كل شيء . هرعت إلى الباب بقميص النوم الطويل ووقفت حافياً عند العتبة أكاد أجن من الفرح .

كانت أمي تقف أمام المرآة التي تضيئها الشمس البيضاء . لقد وصلت في الليل على ما يبدو وها هي الآن أمام المرآة تجرب الأقراط ذات الشرارة الذهبية المتألقة والفيروز المتوهج بحياء ...

... وقفنا طويلاً تحت الطنف المنخفض المبلل ولم يجب أحد على دقات أمي الحذرة والتي لم ترض بأن تدفع الباب دون دق وتدخل هكذا كما هو مألوف في القرى . فمهما يكن إنه بيت طبيب ! ولم يكن يختلف عن بيوت الفلاحين الأخرى . كان بيتاً كبيراً بالفعل . دون أية نوافذ في الجهة التي وقفنا عندها مضطربين قليلاً .

– ربما لا يوجد أحد ؟ – همست بأمل .

بدأ ضوء النهار يذوي وأحاط الضباب البارد بكل شيء فأصبح من الصعب تمييز عرض النهر في هذا المكان أو البتولا الساكنة والمذهولة .

– سرغي : اذهب وانظر في الناحية الأخرى . ربما يكون أحدهم هناك ؟ – قالت أمي ، ثم التفتت إلي مهمومة وأدركت أنني لست راغباً أبداً في الذهاب إلى أي مكان . لقد كنت خائفاً من رؤية « أحدهم » وأشعر بالحمى وأحك قدمي المخدوشتين بكمُ المعطف المبلل .

– يا إلهي : قلت لك ألف مرة توقف عن الحك !

– من الأفضل أن تدقي الباب بصوت أعلى . لقد دققت مرة واحدة وعلى الخفيف ... هل تظنين أنهم سيهرعون مباشرة – أجبتها بنظرات متضرعة .

– قف هنا إذاً وسأذهب أنا إلى الناحية الأخرى .

انتابني الفزع من جديد . تصورت ما أن تختفي أمي وراء الناصية حتى يُفتح الباب ولن أعرف عندئذ ماذا أقول . سأحملق بالطبيب سلافيوف الذي سيظهر على العتبة المبللة في بدلة التزلج السخيفة ، والتي كانت جدتي قد حاكت لي واحدة مماثلة من القماش المخطط .

لكن أمي حاولت ألا تعير فزعي اهتماماً ، فنزلت على الدرج متجهة إلى الدرب اللامع في الضباب والمتجه صوب الناصية . عندما رعد المزلاج الحديدي فجأة من الداخل . فوثبت في إثرها لاهثاً :

– أمي . إنهم يفتحون هنا ...

– ماذا بك ؟ – سألتني وهي تعود محاولة أن تبدو هادئة .

ومن خلال شق الباب تدفق ضوء دافىء ومريح ووقفت إمرأة شقراء طويلة برداء حريري أزرق . وعند رؤيتي لهذا الرداء تطلعت إلى أمي وبلعت ريقي .

– مرحباً – بادرت أمي وابتسمت . هذه الإبتسامة كانت تعني بالنسبة لي نهاية طريق طويل وكئيب وأملاً أخرق بأنهم سوف يرحبون بنا ، وربما يدعوننا لتناول الطعام أيضاً .

– أهلاً . . . . – ردت صاحبة الرداء بحيرة . أما أنا ففكرت بأنها محقة فعلاً بحيرتها هذه – من تريدون ؟

– أنتِ . أغلب الظن . – أجابت أمي وهي لا تزال تحتفظ بابتسامتها – هل أنتِ ناديجدا بتروفنا ؟

– نعم ، وماذا ؟ لا أذكر من قبل أنني . . .

– أترين ؟ – بدأت أمي برزانة : أنا ابنة زوجة الكسي ماتفيتش بابوف . لقد كان صديقاً لزوجك . ولا أدري ... – ارتبكت .

– الكسي ماتفيتش ؟ ! أي الكسي ماتفيتش ؟ – تساءلت صاحبة الدار وهي تتشبث بالباب من الداخل وبدت بوقفتها تلك حذرة جداً .

– بابوف ... الكسي ماتفيتش ... الطبيب ، كان يعيش سابقاً هنا في زفراجه ، ثم انتقل إلى يورفتس حيث عمل خبيراً طبياً – أخذت أمي تشرح باصرار .

– آ آ ... – ردت ناديجدا بتروفنا بخيبة أمل فجأة ، ورفعت يدها عن المزلاج وابتسمت أنا مبتهجاً .

– لكن ديمتري إيفانوفيتش غير موجود في المنزل الآن ... إنه ..

– لا ، أنا بحاجة إليك أنت بالذات ، يوجد لك عندي سر نسائي صغير – وابتسمت أمي مجدداً والتمع في عيني ناديجدا بتروفنا خليط من الفضول والريبة والخوف ، ودعتنا فجأة إلى الدخول :

– تفضلاً ، لماذا تقفان هنا ؟

كان البيت يشبه بيوت الفلاحين الأخرى من الخارج فقط . ففي مكان المدخل الصغير رأيت غرفة استقبال ذات أرضية لامعة ورقيقة وقد علقت على أحد جدرانها مرآة لها إطار بيضاوي . وكان ثمة مصباح كيروسين بغطاء معتم وجميل ومائل للبرتقالي يضيء مدخل المطبخ . وفي الزوايا استقرت صناديق موثقة بأشرطة معدنية وخزائن ضخمة ذات مقابض وأقفال فضية ، وكانت توجد عند الباب خزانة لتعليق الملابس لها دائرة غير مفهومة في أسفلها . لقد عرفت بعد سنوات أن هذه الدائرة مخصصة للمظلات والعكاكيز . يا إلهي .. للعكاكيز ؟ !

– امسحا أقدامكما فقط . لقد غسلت ماشا الأرض – قالت سلافيوفيا .

مسحنا أقدامنا بهدوء . ويبدو أن أمي فعلت ذلك باجتهاد واضح من أجل أن تشجعني . وربما بدا لها الأمر مثيراً للسخرية والمرح . أكثر ما أخافني أن تلتفت صاحبة الدار فترى أننا حفاة الأقدام . كان من الغباء والمؤسف أيضاً أن نمسح أقداماً عارية بالجنفاص الرمادي المثبت عند العتبة ، لان الذي سار حافياً على العشب المبلل يعرف تماماً أن قدميه ستصبحان نظيفتين بعد ذلك كما لو أنه غسلهما طويلاً بالماء الدافىء والصابون والصودا .

فتحت ناديجدا بتروفنا باب المطبخ وتدثرت بردائها أكثر واستدارت إلينا .

— سرغي ، اجلس أنت الآن هنا ، سأعود حالاً ، لن نتأخر — قالت أمي بنشاط معلنه هذا لسلافيوفا .

بقيت لوحدي . جلست على كرسي مقابل المرآة وأصبت بالدهشة عندما رأيت صورتي فيها . يبدو أنني لم أعتد على المرايا التي كنت اعتبرها أداة غير ضرورية وغالية الثمن . وصورتي في الحقيقة لم يكن يجمعها أي شيء مشترك مع تلك المنعكسة في المرآة والتي بدت مثيرة للإستياء ومهينة في ذلك الإطار الأسود المنقوش . نهضت عن الكرسي وجلست على الصندوق .

تناهى إلى سمعي من خلال الباب الموصد أصوات غير واضحة ، صادرة عن إغلاق أغطية صناديق وأدراج خزائن . وفجأة ، دون توقع ، سمعت ضحك ناديجدا بتروفنا ولا أدري لماذا شعرت بالراحة عندئذ .

فُتح الباب فجأة .

— تركناك وحيداً هنا ، أليس كذلك ؟ — سألت ناديجدا بتروفنا بمرح — ما اسمك ؟

— سرغي . — أجبتها وأنا أنهض عن الصندوق .

— أتعرفين — قالت لأمي التي ظهرت في أعقابها — يوجد لدي ابن أيضاً لكنه ليس كبيراً كهذا بالطبع .. آوه ، يا إلهي ، إن الوضع مع الأطفال صعب جداً الآن ، الحرب كما لم تكن من قبل ، وأنا

ما زلت راغبة – ضحكت – بإبنة . الطفل نائم في غرفة نومه . هل تودان رؤيته ؟

– ألن نوقظه ؟ – سألت أمي بفزع .

– كلا ، سنكون حذرين . إنه رائع ! جاء إلى أبيه مرة وسأله : « لماذا قطعة الخمسة كوبيك أكبر من قطعة العشرة كوبيك ؟ » . ديمتري إيفانوفيتش لم يتمكن من الإجابة حتى الآن .. لم يستطع .

كانت مبتهجة ومنفعلة . وانتقل انفعالها إلى أمي . فتحت ناديجدا بتروفنا الباب ودخلنا وراءها .

الغرفة كما بدت لي كانت واسعة وخالية تماماً . وكانت شبه مظلمة ما عدا النوافذ المزرقة . وكان ضوء المصباح الخافت يضيء بعض الإيقونات المائلة للحمرة وينعكس قوالب متلألئة . وبالقرب من منتصف الحائط الأيسر . بين النوافذ الزرقاء والباب كان يوجد سرير خشبي أحمر لامع تتساقط عليه من السقف خطوط ضياء أشبه بدخان أزرق خفيف . وتحت غطاء السرير الحريري . الأزرق أيضاً . والمزين كله بالدنتيلا . كان ينام طفل وردي أجعد الشعر وقد أسدل على وجنتيه رموشاً طويلة مرتعشة .

حبست أنفاسي وأنا أنظر إليه . وفي الصمت تردد ضحك ناديجدا بتروفنا السعيد . إلتفت وتطلعت إلى أمي . كانت عيناها غارقتين بمشاعر الألم والقنوط مما أثار فزعي . استعجلت أمي فجأة وهمست بشيء اسلافيوفا ، وخرجنا عائدين إلى المدخل .

– الأقراط تناسبني . أليس كذلك ؟ – سألت صاحبة الدار وهي تغلق الباب خلفها – الخاتم فقط . كيف تظنين . ألا يجعلني فظة ؟

خروجنا كان بمثابة هروب . أجابتها أمي بصورة خارجة عن الموضوع . لم توافق ، وقالت إنها غيرت رأيها وإن السعر منخفض جداً ، واندفعت خارجة في حين حاوت سلافيوفا اقناعها وشدها من يدها .

عندما عدنا كان الظلام قد خيم تماماً وكان المطر ينهمر بغزارة ونهر أنجا يهدر في جانب ما . لم أميز الطريق وكنت أتعثر بالقراص لكنني ألوذ بالصمت . سارت أمي على مقربة مني وكنت أسمع صوت الأغصان التي تدوسها في الظلام .

وفجأة سمعت نشيجاً فتجمدت ، بعد ذلك حاولت أن أتابع سيري بدون ضجة . بقينا صامتين طوال الطريق وكنت أنصت بقلق ولا أسمع شيئاً .

وصلنا إلى يوزفتس في وقت متأخر من الليل متجمدين من البرد والمطر . خلعت ملابسي ، جففت قدمي وولجت تحت الغطاء بحذر حتى لا أوقظ شقيقتي الصغيرة .

* * *

اندريه تاركوفسكي

«القرن العشرون والفنان»

في إطار مهرجان القديس جيمس في لندن عام ١٩٨٤ ، عرضت أفلام أندريه تاركوفسكي ، وفي إحدى كنائس لندن التقى مع الجمهور وتحدث عن موضوع « خلق الفيلم ومسؤولية الفنان » . وأجاب على عدد من الأسئلة . .

ـ اللقاء الأول ـ

ـــتاركوفسكي : لن نشاهد اليوم أفلاماً لكننا سوف نتحدث سوية . وقبل أن توجهوا إلي أسئلتكم أريد أن أقول إنني لا أستطيع أن أتصور ماذا كان سيحدث لنا ، نحن الفنانين ، لو كنا أحراراً بشكل مطلق . سنكون عندئذ مثل أسماك الأعماق التي يتم دفعها فجأة إلى السطح . لقد قمت في الماضي بتصوير فيلم عن أندريه روبلوف الذي كان فناناً عبقرياً . ومن الصعب أن نصدق الآن بأنه كان يعمل ضمن أشد أطر الشرائع الدينية قسوة ويرسم مُرغماً بالطريقة المشار إليها . حيث كان يوجد قالب معين لكل إيقونة وكان من المستحيل تماماً خرق هذا

القالب من الناحية الشكلية والتشكيلية واللونية . والأمر المدهش فعلاً أن روبلوف رغم كل هذه الظروف ، يبدو عبقرياً على خلاف كل من سبقه . إن الحرية أمر غريب جداً .

لقد عملت في إيطاليا لمدة سنة كاملة ، وهناك يتم التعبير عن الحرية بأن يطلق الناس النار على بعضهم البعض ، فيذهب من أطلق النار إلى السجن ولا يلبث أن يغادره لأن ثمه مليون وسيلة للدفاع عنه ، وواحدة فقط لعقابه .

أنا لست من أنصار الأساليب القاسية ، أريد فقط أن أقول إنه من أجل أن يكون الإنسان حراً يجب أن يكون حراً في واقع الأمر دون أن يطلب إذناً من أحد . إن أكثر الناس حرية هم الذين لا يطالبون الحياة بشيء ولا يلزمون غيرهم بالمطالب الكثيرة ، ولكن يلزمون أنفسهم بمطالب ومسؤوليات كثيرة . إنني لا أريد أن يفهمني أحد بشكل معاكس ، فالحديث الآن يدور حول حرية الإنسان الداخلية من المنظور الأخلاقي ، ولست بصدد مناقشة الديمقراطية الإنكليزية التقليدية أو الحكم الفوضوي . ولكن تلك الحرية التي امتلكها الناس في جميع الأزمنة وقدموا أنفسهم ضحايا في سبيل مجتمعهم وعصرهم .

لقد توقفت عند هذا الموضوع لانني لاحظت أثناء عملي على فيلم (الحنين) أنني أردت دائماً أن أتحدث عن الإنسان الحر رغم ما يحيط به من الناس غير الأحرار ، وفي (ستالكر) قدمت هذا الإنسان من خلال شخصية البطل . إنه ضعيف جداً لكنه يملك صفة واحدة تجعله لا يقهر ، وهي الإيمان . إنه يؤمن بواجبه في خدمة الناس وهذا يجعله منتصراً في النهاية . ولهذا أعتقد أننا نمارس مهنتنا ليس من أجل التأكيد

على حقنا في الحديث عما نتحدث عنه ولكن من أجل التعبير عن إرادتنا في خدمة المجتمع الذي نعيش فيه . أما الفنانين الذين يعتقدون أنهم خُلقوا لانفسهم فيثيرون استغرابي . الأمر ليس كما يتوهمون لان الزمن والناس يشاركان في تكويننا ، وإذا تمكنا من تحقيق شيء فهذا يرجع فقط إلى أنكم بحاجة إليه فعلاً . وكلما تمكنا من هذا العمل أكثر ، كنتم أنتم بحاجة أشد لان نعبر عنه .

إنني أرغب في أن يكون لقاؤنا حواراً بدلاً من الإستماع إلى بيان ما ، فأنا لا أحسن قراءة البيانات . .

ومن ناحية أخرى لا أتصور حياتي حرة بالقدر الذي يسمح لي أن أفعل كل ما أريد . يجب أن أفعل ما يبدو لي مهماً وضرورياً بتلك الدرجة التي أستطيع أن أميزها ، والوسيلة الوحيدة للتعامل معكم ومع جمهوري هي في بقائي أنا إياي ، وهذه الوسيلة تسمح لي أن أحفظ كرامتي وكرامتكم . إنها بالطبع أمر صعب جداً في السينما لان هناك ٧٥ بالمائة من الجمهور يظنون بأننا يجب أن نسليهم ، مع أنني لا أفهم لماذا يتوجب علينا ذلك ؟ ولكن هذا هو الوضع القائم ويعتمد عليه بالنتيجة مبلغ المال الذي سيقدمونه لنا من أجل أفلامنا التالية . وهكذا ، من ناحية أولى ، يجب أن نكون نحن إيانا ، ومن ناحية أخرى ، يجب أن نعوض على الأقل نفقات المنتج والموزع حتى يرغب أحدهم بالتعامل معنا مستقبلاً . أرجو أن تتفقوا معي بأن الوضع قاتم للغاية ، بالإضافة إلى أننا لم نعد نحترم الـ ٧٥ بالمائة المرجة استعدادنا لتسليتهم . يجب أن نتحمل قليلاً ونقنع هذه النسبة بأن أحداً ان يسليهم ، وسوف يعتادون على الأمر بسرعة . (ضحك في القاعة) . والكن مع الأسف لا يفكر

جميع المخرجين بطريقتي ... تصوروا لبرهة أن نتفق جميعاً ونكف عن تسلية الجمهور ، فإذا لم ننقرض فسوف ننتصر ونغير هذه النسبة .

وأدرك اليوم أن من يجلسون في هذه القاعة ، بإستثناء قلة ، ينتمون إلى نسبة الـ ٢٥ بالمائة ، فأنا أشعر بهم . من السهل التحدث إليكم ، ولكن ثمة لقاءات مرعبة تجري مع جمهور يريد أن يرى في السينما مجرد وسيلة للتسلية ، ولقد حدث أن تواجدت في لقاءات مماثلة وكنت أمرض بعدها ولفترة طويلة . (ضحك في القاعة) . لكن أمسيتي سعيدة اليوم ، فهنا يجلس مخرج إنكليزي رائع أحبه كثيراً بالإضافة إلى موزعي الذي أكن له عميق الإحترام ، وبهذه المناسبة أحب أن أقول إنني أنظر بتفائل كبير إلى توزيع أفلامي رغم أنني مضطر منذ زمن للمقاومة وترك الجمهور دون تسلية ، وأعتقد أن الذي يذهب لرؤية أفلامي يعرف مسبقاً إلى أين يذهب . وعلى كل حال أشكركم لانكم حضرتم إلى هنا وأنا أنتظر أسئلتكم الآن لأنها أغلب الظن ستمنحني إمكانية التحدث بشكل أفضل مما كنت أفعله حتى هذه اللحظة . (ضحك في القاعة) .

ـــ الجمهور : ما هو هدف السينما إذا لم يكن التسلية ؟

ـــ تاركوفسكي : سأكون مُوجزاً ، وكما يقال : الإيجاز شقيق الموهبة . هل السينما فن أم لا ؟

ـــ الجمهور : نعم .

ـــ تاركوفسكي : لم يكن هدف الفن تقديم التسلية أبداً ، وبالطبع توجد حالات متناقضة مثل ماتيس الذي وصف نفسه بأنه أريكة مريحة ، ويبدو لي أنه اعتبط وأراد خداع من يشتري لوحاته . إذا كانت السينما

فناً ، فهي مثل أي فن آخر ، لها أهدافها المختلفة — ما هي بالتحديد ؟ التعبير أو التفسير للذات ، وبالتالي لجميع الناس ، لماذا يعيش الإنسان وأين يكمن مغزى الحياة ؟ محاولة تفسير الحياة وسبب وجودنا على هذه الأرض ؟ أسمع صمتاً منذراً بالشؤوم في القاعة ... (ضحك) .

—الجمهور : إلى أي درجة كان فيلم (المرآة) تجربة في المونتاج ؟

—تاركوفسكي : لم يكن هدفي إجراء تجارب . إن السينما ليست علماً ولا نستطيع أن نسمح لأنفسنا بإجراء تجارب لا تؤدي دائماً إلى نتائج ناجحة ولا يوجد من يدفع لنا نقوداً لقاء هذه التجارب . وفي كل الأحوال فلا وجود للتجارب في الفن . لا يمكن أن يصبح النهج هدفاً للفن ، رغم أن الفنانين في القرن العشرين يمارسون هذا بعينه . ثمة اغتراب لجوج ومتهور وغير طبيعي . ولقد كتب بول فاليري أن اللمسة والنمط أصبحا مضمون اللوحة في عصرنا . وهو محق تماماً . لنتذكر بيكاسو . كان يرسم لوحات مماثلة ويمهرها بتوقيعه ويبيعها بأسعار خيالية . ثم يتبرع بالمال للحزب الشيوعي الفرنسي ، رائع ! ولكن لا أعتقد أن لهذا علاقة بالفن .

لا أدري ماذا حدث ؟ لماذا فقد الفن سره في القرن العشرين ؟ لماذا أراد الفنان أن يحصل على كل شيء وبسرعة ؟ ها هو الشاعر يكتب أولى رباعياته ويريد أن ينشروها له مباشرة . في حين أن كافكا مثلاً كتب رواياته ، ثم مات وترك لصديقه المقرب وصية يطلب فيها إحراق كل كتاباته ، ومن حسن الحظ أن الصديق خالف وصيته آنذاك . ربما تقولون إن كافكا هو من القرن العشرين أيضاً . نعم لقد عاش في القرن العشرين لكنه لم يكن ينتمي إليه بعد . لانه كان ينتمي أخلاقياً إلى الماضي .

لم يكن مهيئاً لعصره ولهذا تعذب كثيراً . إن فكرتي تخلص إلى أن الفنان الحقيقي لا يجرب ولا يبحث .. إنه يجد ، وإذا لم يجد فهو عقيم . وعندما تتحدثون عن المونتاج من منظور التجربة يجب أن أقول بأنه لم تواجهنا مشاكل مونتاجية في (المرآة) ، وبشكل أدق ، لم تكن هناك تجربة . والأمر ببساطة أنني عندما صورت هذا الفيلم تراكم لدي جبل من المواد المصورة ، فقمت بالمونتاج وصنعت إحتمالاً أولاً وثانياً وعاشراً وعشريناً ، ثم اتضح أن الفيلم لم يوجد بعد . ولم يكن مرد ذلك إلى مشاكل تجربة مونتاجية ، فالفيلم لم يتحقق ، لم يتحقق بالمعنى الكارثي والمميت لهذه الكلمة ، وكان واضحاً أن المادة اكتسبت خصائص وقوانين لم أكن أعرفها . أثناء احتمالات المونتاج السابق كنت أفكر بالبناء الدرامي . بعد ذلك أدركت أنه لا بد من توليف المادة انطلاقاً من مبدأ مختلف تماماً ودون التفكير بالمنطق ، وهكذا وُلد الإحتمال الواحد والعشرين ، والذي رأيناه على الشاشة . وعندما شاهدت الفيلم عرفت أنني تجنبت مأساة الفشل هذه المرة . كيف حصل ذلك ؟ لا أعرف . لكنني أؤكد لكم أنه منذ البداية تكون لدي انطباع بأن المادة كلها صُورت بطريقة غير صحيحة . وأنا أعني عندما أتحدث عن احتمالات المونتاج تبديلاً في أماكن مشاهد كاملة وليس لقطات منفردة . وهذا هو باختصار تاريخ مونتاج الفيلم .

ــ الجمهور : هل يعتبر الفيلم الذي صورته في إيطاليا إنتاجاً سوفيتياً إيطالياً مشتركاً ؟

ــ تاركوفسكي : إنه فيلم إيطالي أساساً تم تصويره بأموال الراديو والتلفزيون الإيطالي ، لكنه يُعتبر إنتاجاً مشتركاً إنطلاقاً من أنني قمت

بإخراجة وأدى الممثل السوفيتي أولغ يانكوفسكي الدور الرئيسي فيه ، بالإضافة إلى وجود زوجتي لاريسا والتي عملت مساعدة لي في جميع أفلامي .

ــ الجمهور : هل وجدت نفسك حراً في إيطاليا أكثر مما كنت عليه في الإتحاد السوفيتي ، من حيث أنك أستطعت أن تعمل بأسلوبك ؟ وهل كنت تشعر بالضغط التجاري ؟

ــ تاركوفسكي : لم أشعر بفارق كبير فيما يتعلق بالعمل . إن جميع السينمائيين يتشابهون إلى حد كبير لدرجة أنني كنت أصاب بالدهشة أحياناً عندما أجد أن نماذج وشخصيات العاملين في المجموعة متشابهة تماماً مع من اعتدت العمل معهم . إن المهنة تترك بصماتها بلا شك . ومع ذلك لا أقول إن صنع الفيلم في إيطاليا كان سهلاً وهذا لا يعني أيضاً أنه كان أصعب مما هو عليه في الإتحاد السوفيتي . لقد اعتدت على أن مهنة المخرج تنحدر إلى مستوى عمل النادل الذي يتوجب عليه حمل تلال من الصحون دون أن يكسرها . إذا كانت لديك فكرة معينة فإنه يصعب عليك كثيراً أن تحافظ عليها حتى نهاية العمل ، لأنه وبعد جلسات العمل الأولى مع مجموعتك تجد نفسك تنسى كل شيء . ولهذا فإن مهمتك الأساسية ألا تنسى أبداً ما تنوي عمله لإن كل الأشياء في السينما معدة من أجل أن تفقد كلياً خلال الأسبوع الأول القدرة على استيعاب أين أنت موجود وماذا تفعل . ويجب أن أقول لكم إنني إذا لم أكن أفكر بالمال إطلاقاً في الإتحاد السوفيتي ، فإنني في إيطاليا ـ مع المعذرة ، وجدت نفسي مضطراً للتفكير به طوال الوقت . وكنت أسمع كلمة « المال » أكثر بكثير من

« مرحبا » أو « مع السلامة » . (ضحك في القاعة) . أما إذا تعلمت أن تغيّب وعيك عندما يتحدثون معك عن المال . فعندئذ يصبح كل شيء في مكانه . وببساطة شديدة ، يجب أن يتحول المرء إلى أبله عندما يتحدثون معه عن المال . وعلى أية حال سوف أنهي فكرتي : صعب ، غير صعب ... إن العمل في السينما صعب لدرجة أنه يسهل أحياناً ويصعب أحياناً أخرى . وقد أجرى الأميركيون قبل الحرب استفتاءاً حول أكثر المهن خطورة وتهديداً للحياة ، فجاء الطيارون المجربون في المركز الأول والمخرجون السينمائيون في المركز الثاني .

ـــ الجمهور : لقد ذكرت أن حوالي ٧٥ بالمائة من المشاهدين يرون في السينما وسيلة تسلية . وقلت في الوقت نفسه إن السينما مدعوة لتفسير معنى الحياة . ولكن التناقض يكمن في أن ما تقوله عن أفلامك وكيفية تصويرها ، معقد لدرجة لن يفهمها أغلب الناس ومع هذا تريد أن تفسر للعالم مشاكل هائلة ؟

ـــ تاركوفسكي : لا أعتقد أنني وحيد في وضعي هذا ولا أعتبر نفسي مميزاً عن زملائي . هذا أولاً ، وثانياً ، أن شخصياً مقتنع بوجود نسبة ٢٥ بالمائة من المتفرجين إلى جانبي ، وهذا يكفيني . توجد عندنا في موسكو قاعتان كبيرتان للموسيقا الكلاسيكية ، الأولى قاعة الكونسرفتوار الكبيرة . والثانية قاعة تشايكوفسكي ، ويعيش في موسكو حوالي عشرة ملايين إنسان . وهناك موسيقا باخ وموزارت وبيتهوفن وموسيقا العديد من المؤلفين الموسيقين الرائعين . ولسبب ما . فإن القاعتين تكفيان لإرضاء الإحتياجات الروحية لعشرة ملايين دون أن يقوم أحدهم بتحطيم الأبواب ، لأن العدد الحقيقي للمهتمين فعلاً لا يتجاوز

المليون . ومن ناحية أخرى لا يجب إصدار بوشكين وشكسبير بأعداد ضخمة ، جميعنا نقول إننا لا نستطيع العيش من دونهم : ولكن نسبة من يقرأهما في واقع الأمر لا تتجاوز العشرين أو الثلاثين بالمائة . أما نحن الذين نعمل في السينما فإن وضعنا أسوأ بكثير .. انظروا ماذا يحدث الآن ؟ لقد قام المخرجون السينمائيون على مدى سنوات طويلة بصنع كل ما كان ينتظره الجمهور منهم . وانتهى الأمر إلى أن الجمهور لم يعد راغباً بمشاهدة شيء من هذا . ويزداد الوضع سوءاً لأننا إذا قدمنا فجأة . لهؤلاء المشاهدين المصابين بخيبة أمل . الأفلام التي نريد أن نريهم إياها حقاً ، لما رغبوا بمشاهدتها على الإطلاق لأنهم قد تغيروا وتشوهوا . إن خضوع الصناعة السينمائية لأمزجة المشاهدين ربما تؤدي على عدم معرفة أي نوع من الأفلام يجب صنعها حتى تعوض على الأقل نفقات الإنتاج . لكنني على ثقة دائمة بنسبة الجمهور الذي يشاهد أفلامي .

ـــ الجمهور : هل تستطيع أن تحدثنا عن مشاريعك وأفكار أفلامك المقبلة ؟

ـــ تاركوفسكي : بالطبع . توجد لدي مشاريع كثيرة ، ولكن حتى لا تشعروا بالملل فإنني أريد مثلاً إخراج « هاملت » باللغة الإنكليزية .

ـــ الجمهور : تتميز أفلام تاركوفسكي السوفيتية بوجود الرحاب والإتساع حيث عبر تاركوفسكي عن توجسه من هذه الرحاب ، أليس كذلك ؟

ـــ تاركوفسكي : الرحاب ! بالمعنى الحرفي ؟ ! يا إلهي إن هذا يثير فزعي لأنني لا أستطيع حتى الآن أن أستفيق من أثر الرحاب التي

اضطررت لاجتيازها عندما أخرجت (أندريه روبلوف) . وربما لم تشاهدوا هذا الفيلم ، أما إذا شاهدتموه فإن السؤال عندئذ عديم الجدوى (ضحك في القاعة). أما فيما يتعلق بالأفلام الأخيرة وضيق الصدر من الأماكن المغلقة الذي تتحدثون عنه . فإن هاملت قال كلمات رائعة بهذا الصدد : « بوسعي أن أحصر في قشرة جوزة وأعد نفسي ملكاً للرحاب التي لا تحد .. » .

ــ الجمهور : كيف توصلت إلى فكرة إخراج فيلم عن أندريه روبلوف ؟

ــ تاركوفسكي : أجد دائماً صعوبة في الإجابة على السؤال لماذا أخرجت هذا الفيلم أو ذاك . إن موضوع ماذا ولماذا لا يشكل مشكلة بالنسبة لي . ولهذا ربما لا أذكر أبداً الدافع لصنع فيلم معين . لم تكن هناك لحظة محددة حسمت فيها مشاريعي بالنسبة لروبلوف . لا أذكر كيف حدث هذا ، لكنه تم بهدوء شديد ...

ــ الجمهور : عندما تحدثت في دار السينما الوطنية قلت إن مهنة السينمائي تشبه مهنة الشاعر . هل تعتبر دورهما واحداً ؟

ــ تاركوفسكي : بالطبع . لقد قال ألكسندر بلوك ، الشاعر الروسي الشهير الذي عاش في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ــ والذي كان ينتمي أكثر إلى القرن العشرين . إن مهمة الشاعر خلق هارموينة من الفوضى ، خلق عمل هارموني من فوضى هذا العالم . وقد كتب بوشكين عن هذا أيضاً في (موزارت وساليري) . والسينما في جوهرها وتكوينها الصوري فن شاعري خارق لأنها قادرة على تجاوز المعاني الحرفية والتتابع الحياتي اليومي وما ندعوه بالبناء الدرامي . إن

خصوصية السينما تكمن في أنها مدعوة لتثبيت الزمن والتعبير عنه ، الزمن بالمعنى الفلسفي والشاعري والحرفي . لقد ولدت السينما في نهاية القرن الماضي عندما بدأ الإنسان يشعر بضيق الوقت . أما نحن فقد اعتدنا العيش في عالم مضغوط بشكل مخيف ، ويبدو لي أن إنساناً من القرن التاسع عشر أو الثامن عشر لن يقدر أن يعيش في عصرنا لانه سيموت بسبب الضغط الذي سيحدثه الزمن عليه الذي سيجبره على تأدية واجباته الجسدية والأخلاقية بشكل أسرع مما تعود عليه بكثير . والسينما في الحقيقة مدعوة لمعالجة هذا الموضوع شاعرياً . ولاحظوا أن السينما هي الفن الوحيد الذي يسجل الزمن بشكل حرفي . ويصبح بالإمكان نظرياً مشاهدة الشريط السينمائي إلى مالا نهاية . إنه جزيئة من الزمن . وبهذا المعنى فإن مشكلة الإيقاع التي تلعب دوراً مهماً في الشعر . ومشكلة الطول والوتيرة تصبحان ذات أهمية خاصة في السينما . إن أي فن يصبح شاعرياً في أعلى وأفضل أمثلته . ليوناردو دافنتشي شاعر في الرسم، شاعر عبقري ، ومن المضحك تسميته رساماً . وتسمية باخ مؤلفا موسيقياً وشكسبير كاتباً وتولستوي نثرياً . . إنهم شعراء . وهناك فرق . وهذا ما أقصده عندما أقول إن للسينما مغزاها الشاعري الخاص لان ثمة جوانب في الحياة والكون لا تزال مبهمة تماماً ولم تعبر عنها أنواع الفنون الأخرى .

إن السينما قادرة على أشياء لا تقدر عليها الفنون الأخرى . والعكس صحيح . إن الفن لا يشيخ . وأنا أطمح كمحرج محترف إلى إدراك وفهم المشاكل الجمالية والأخلاقية التي تواجهني . بشكل شاعري .

ـــ الجمهور : عندما تتهيأ لإخراج فيلم . هل تخطط وترسم كل اللقطات والمشاهد أم أنها تنشأ أثناء التصوير ؟

ــ تاركوفسكي : إنني أعمل على مرحلتين ، في البداية أجهز مخططاً لتصوير ، لكنني عندما أحضر فيما بعد إلى موقع التصوير يتضح لي أن الحياة أغنى من خيالي بشكل لا يصدق ، وأنه يجب تغيير كل شيء . أما الآن فقد أدركت أنه يجب الحضور إلى موقع التصوير دون إعداد مسبق ... عندئذ أكون أكثر حرية . لقد كنت فيما مضى أقوم بعمل تحضيري لانني لم أكن أمتلك تصوراً إحترافياً كافياً لابداعي الخاص ، وأختي, اليوم أن هذا التصور أصبح قاسياً جداً بالنسبة لي .

ــ الجمهور : لماذا تريد تقديم أوبرا بعد أن عملت في السينما ؟

ــ تاركوفسكي : لانني لم أقدم أوبرا حتى الآن .

ــ الجمهور : أية صفات تبحث عنها في الممثل ؟ وما هي علاقتك به ؟

ــ تاركوفسكي : كيف أتعامل مع الممثل أم كيف أختاره ؟

ــ الجمهور : ما هو أسلوبك العملي معه ؟

ــ تاركوفسكي : أنني مستعد لمنح الممثل حرية مطلقة إذا هو أبدى تبعية تامة للفكرة . وبإختصار أنا مخرج غير محتمل إذا لم يشاطرني الممثل وجهة نظري المتعلقة بفكرة الفيلم ، أما الممثل الذي يشاطرني ذلك فأحبه وأقدره وأمنحه حرية مطلقة .

ــ الجمهور : يدهشنا اهتمام الروس والسوفيت بهاملت .

ــ تاركوفسكي : إذا كان يدهشكم اهتمام الروس بهاملت فأنا يدهشني غياب هذا الإهتمام لدى الإنكليز .

ــ الجمهور : هل يثير « هاملت » اهتمام الروس بشكل خاص أكثر من مسرحيات شكسبير الأخرى ؟

ــ تاركوفسكي : إن « هاملت » أفضل عمل درامي وشاعري في العالم كله .

ــ الجمهور : لماذا هو الأفضل ؟ ما الذي يثير الإهتمام فيه ؟

ــ تاركوفسكي : لانها دراما تطرح أكثر المشاكل أهمية والتي كانت موجودة في عصر شكسبير . ووجُدت قبله وسوف توجد بعده . وهذه الدراما لا تنصاع للإخراج وكل من أراد إخراج « هاملت » كان ينتهي إلى التقليد . إن « هاملت » سر كبير وأنا أطمح إلى إخراجه ، وأعتقد أن معنى « هاملت » يتلخص في أن إنساناً ذا مستوى روحي عالي مرغم على العيش وسط الناس الواقعين في مستوى منخفض للغاية . إنسان المستقبل مرغم على العيش في الماضي . ولا تكمن دراما هاملت بكونه محكوماً عليه بالموت ، وهو يموت فعلاً ، إذ أن ما يهدده هو الموت الأخلاقي والروحي . إنه مضطر للتخلي عن طموحاته الروحية والتحول إلى قاتل عادي أو إلى الإنتحار دون أن ينجز واجباته .

ــ الجمهور : من هم أحب المخرجين إليك ؟

ــ تاركوفسكي : أحب برسون ، برغمان ، أنطونيوني ، ميلز غوتي ، فيغو ، بونويل ...

ــ الجمهور : ومن يستأثر بإعجابك من المخرجين السوفيت الكلاسيكين ؟

ــ تاركوفسكي : إنني أنحني إعجاباً أمام ما أنجزه ألكسندر دافجنكو في وقته . وأقصد أفلامه الصامتة والفيلم الناطق الأول . وأحب أيضاً أفلام كالاتوزوف ، أما إيزنشتاين فلا أحبه كثيراً ويبدو لي أنه

حسابي وعقلاني جداً . بالنسبة للمخرجين المعاصرين أحب سرغي بارادجانوف وأوتار يوسلياني .

ــ الجمهور : ما هو الموضوع في فيلم (سوليارس) ؟ لقد ذكرت أنه توجد فكرة دقيقة في الفيلم ومع هذا فلم أشعر سوى بالجمال والغموض .. ويبدو لي كذلك أن موسيقا الفيلم تتعارض مع مضمونه ..

ــ تاركوفسكي : أعتقد أن فكرة الفيلم لن تختلف كثيراً عن إنطباعاتكم . وخلافاً لراوية ليم التي اقتبس الفيلم عنها ، فإن الفيلم يطرح الفكرة التالية : يجب على الإنسان أن يبقى إنساناً حتى ولو كان موجوداً في ظروف لا إنسانية .

ــ الجمهور : ولكنك استخدمت مقدمة باخ الكوراليه « إني أناشدك يا إلهي » . ألا تراها متناقضة مع فكرة (سوليارس) ؟

ــ تاركوفسكي : بل أراها طبيعية جداً في التعبير عن فكرة الإنسانية الموجودة في الفيلم ، ولا أعرف لماذا تجدونها متناقضة ؟

ــ الجمهور : هل يوجد مكنون ديني مسيحي في إختيارك للموسيقا ؟

ــ تاركوفسكي : إن كل فن يتضمن في داخله مكتوناً دينياً .

ــ الجمهور : لماذا تعتقد ذلك ؟

ــ تاركوفسكي : لان الفن يعبر عن عقائد مسلم بها ، وهو موجود في كل الأحوال على الرغم من أية تصورات منطقية وعقلانية ، ثم إن الإنطباع الديني الذي يخلقه العمل الفني الحقيقي لدى الإنسان يؤثر بالتالي على روح هذا الإنسان وتكوينه الأخلاقي .

ــ الجمهور : لقد ذكرت أن الفن مهتم بمعنى الحياة ويهدف

إلى تفسير الوجود . لكننا لا نلمس هذا التفسير في أفلامك ، إنها عميقة وغامضة ، وأكثر ما يدركه الجمهور هو الغموض نفسه .

ــ تاركوفسكي : إذا كان قد نشأ لديكم انطباع بالغموض فانني أعتبر هذا مجاملة كبيرة لي ، وسأكون سعيداً إذا كان المتفرج مقتنعاً بأن الحياة غموض فعلاً ، لأنها لم تعد كذلك بالنسبة لعدد كبير من الناس .

ــ الجمهور : التناقض يكمن في أن التفسير غموض .

ــ تاركوفسكي : لا ، إذا شعرتم بالغموض أثناء مشاهدة الفيلم فهذا يعني أنني تمكنت من التعبير عن علاقتي بالحياة إذ لا يوجد سر أكثر غموضاً وعمقاً من سر وجودنا ..

ــ الجمهور : ما هو رأيك بالأوبرا ؟

ــ تاركوفسكي : إنه رأي غريب جداً لانني لا أعرف نوعاً فنياً متناقضاً أكثر من الأوبرا ، ولهذا السبب أريد أن أتواجد داخل الإنسان الذي يغلي في هذا المرجل وحتى أدرك معنى كل ما يحدث هناك . ما الذي قد يكون أكثر غرابة من الإنسان الذي يبدأ بالغناء كالعصفور عندما يريد التعبير عن مشاعر إنسانية معينة .

ــ الجمهور : لكن هذا يحدث في الحياة غالباً .

ــ تاركوفسكي : كلا ، لا يحدث غالباً ، أؤكد لكم .

ــ الجمهور : هل تتحدث على مستوى الواقعية ؟

ــ تاركوفسكي : أتحدث على مستوى الحقيقة الحياتية . ثمة ما هو غريب وعلى غير ما يرام في هذا النوع الفني ، ولهذا السبب . أكرر .. أريد أن أتواجد في أعماق الناس الذين يجدون أنفسهم في داخله .

ولكنني في الحقيقة لم أختر الطريق الأمثل لذلك إذ وقع اختياري على أوبرا (بوريس غودونوف) لبوشكين وموتسورسكي . لماذا ليس الأمثل ؟ لأنها ، أوبرا درامية جـــداً . بالطبع سيكون سهلاً بالنسبة لي أن أتحدث عن علاقتي بالأوبرا لو أنني اخترت فاغنر مثلاً أو أوبرا إيطالية معينة ، ولكن بما أنني نويت على (بوريس غودونوف) فأنا مضطر لاعداد بعض المقولات الدرامية والنفسية والأخلاقية ، بالإضافة إلى الموسيقية أيضاً . وهذا يجعل تجربتي صعبة للغاية ، وبإختصار لقد قُبض علي ووقعت في الفخ ... (تصفيق) .

ـ اللقاء الثاني ـ

ـ تاركوفسكي : تم تحديد موضوع حديث اليوم ألا وهو مسؤولية الفنان . لكنني خلال سفري من إيطاليا إلى هنا أدركت أن هذه المسؤولية لا تمارس فعلاً . ماذا تعني مسؤولية الفنان ؟ إن كل شيء يعتمد على المدى الذي يشعر هو في أعماقه بهذه المسؤولية . كيف يمكن أن نطالب الآخرين بها إذا لم تكن موجودة لديهم أساساً ؟

من الواضح طبعاً أن الفن الآن في حالة كساد وانقباض عميق . ولا يعود سبب ذلك إلى أوضاع وظروف اجتماعية معينة أو غياب الإهتمام لدى الجمهور بشكل عام . فالجمهور مهتم بالفن والفنان بدوره يبحث عن وسائل اتصال معه ، وكلاهما يعاني من قلة الاتصالات وإمكانيات التواصل . ولكن يبدو أن الفن يفقد روحيته شيئاً فشيئاً ويبحث عن هدفه في اتجاه خاطىء . وهكذا أصبحنا ننظر إلى الفن على أنه مجرد وسيلة تسلية . وبالطبع إذا التفتنا إلى تاريخ المسرح فسوف يتضح أنه كان يخدم غرض التسلية بدرجة كبيرة (وأنا لا أتحدث هنا عن المسرحيات

الدينية القديمة والقروسطية) . والسينما أيضاً كانت منذ بداياتها فناً تجارياً ، ثم حدثت فيها أشياء غريبة ذات أبعاد كارثية . لقد حصل المتفرج على ما يريد وتوقف بالتالي عن الذهاب إلى السينما ، وكان في ذلك تقيماً معيناً للأوضاع . لم يعد راضياً عما تقدمه السينما التجارية ، وهذه هي الحال في أنواع الفنون الأخرى مثل الرسم ، حيث تسير الأمور على نحو محزن للغاية . وبإختصار فإن انعدام الروحية لدينا هو الذي خلق هذه الأزمة .

وكما تعرفون جميعاً فإن الفن غير التجاري ، الفن المعني بعالم الإنسان الداخلي ، لا يستطيع أن يكسب عيشه . ونعرف الكثيرين من مؤلفي السيناريو الذين كانوا قد حققوا نجاحات ملحوظة . ويكتبون الآن بشكل سيء للغاية . إن الحديث عن نهضة معاصرة لا يبدو وارداً .

هذه أكثر المشاكل التي تثير قلقي وتدفعني إلى التفكير باستمرار : ما العمل ؟ هل أنا مذنب ؟ وإلى أي مدى ؟

إن ذنبي يكمن قبل كل شيء في أنني والكثير من زملائي قد نسينا رسالة الفن الحقيقية تحت تأثير ضربات مهنتنا الإبداعية هذه . لقد التقيت مؤخراً بطلاب من مركز السينما التجريبي في روما ، ومن مدارس سينمائية أخرى في العالم . والذي أدهشني حقاً أن هذا الإنسان الشاب الذي ينوي ممارسة الفن والسينما . يأتي إلى معهد السينما ويعرف مسبقاً أنه سيصبح ، وفق تعبيره . عاهرة . وهذا ينطبق عليهم جميعاً .

هناك فكرة أدبية وإجتماعية شهيرة انتشرت في القرن التاسع عشر وتروي قصة شاب ريفي يسافر إلى العاصمة حتى يحقق ذاته فيها . إنها فكرة كلاسيكية نعرفها في الأدب الأميركي والفرنسي .. وتنتهي

دائماً على نحو درامي حيث يفقد الشاب أوهامه . توجد روايات عديدة عالجت هذه الدراما الروحية . أما الآن فإن الشباب الذين يبدأون حياتهم في الفن يعرفون جيداً ، وهم لا يزالون على مقاعد الدراسة ، كيف يجب أن يتصرفوا حتى يحصلوا على وظيفة في حقل السينما التجارية . لقد تغيرت هواجس الشباب الذين يريدون أن يصبحوا سينمائين في هذا العصر .

لقد كان الغرب براغماتياً على الدوام بالمقارنة مع الشرق العريق . إن انجازات الديمقراطية الغربية التي منحت الإنسان فرصة أن يشعر نفسه حراً ، انتزعت منه في واقع الأمر الإيمان بأي إنسان آخر ما عدا نفسه . إن هذه الديمقراطية ، بمعنى معين ، أنانية . والثقافة الغربية كذلك . وهذا بُعد معروف جيداً . وعندما نتساءل : ما معنى العمل الفني الحقيقي المصنوع في الغرب بدءاً منذ عصر النهضة ؟ إنه عويل دائم للروح الإنسانية التي تعبّر عن آلاف النزعات .. انظروا كيف أنا سعيد ، انظروا كيف أنا حزين ، كيف أتعذب ، كيف أحب ، كيف أحارب الشر ، كيف أموت .. انظروا كيف أنتصر ... أنا ، أنا ، أنا ، أنا أنا ! ! أما عندما نتحدث عن الفن الكلاسيكي الشرقي فإننا أمام تاريخ مؤلف من آلاف السنين . ولقد استخدمت في فيلم (الحنين) موسيقا صينية قديمة تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد . موسيقا مذهلة ! يتجلى معناها بإختفاء وبتخر الروح الشرقية ، أما عندما تستقطب النفس كل العالم المحيط بها كأنها تريد أن تستنشقه ، فهذا يدل على انهيار روحي معين .

أريد أن أخط بشكل مباشر حد الإنقسام بين ثقافتي الشرق والغرب .

لن ينكر أحد منا أن حضارة العالم بأسرها تنهض على الثقافات الشرقية . وأن ما يدعونه بالبربرية الشرقية تتساوى مع الغرب بحب الحرية والديمقراطية . قد يقول البعض إنني لست محقاً لاننا نعرف شخصيات كبيرة وبارزة في الموسيقا الغربية مثل باخ ، ولكن هل تدركون أن باخ « حِرْضة » ولا علاقة له بالتقاليد ، وهو منقطع عنها بالمعنى الروحي. إن نسيان الذات في الإبداع أمر ممكن في الغرب بحيث يُبدع الإنسان ويقدم نفسه ضحية ، لانه في هذا يكمن المحرض الحقيقي للفنان الحقيقي . وإذا عدنا مثلاً إلى رسم الأيقونات في روسيا ، في القرن الثالث عشر وحتى الخامس عشر فسوف نلاحظ أنه لا توجد أيقونة واحدة ممهورة بتوقيع الفنان عليها . إن راسم الأيقونات لم يكن يعتبر نفسه فناناً ورساماً ، وكان يحمد الله على كونه قادراً على رسم الأيقونات ويؤمن أن واجبه خدمة الله من خلال مهارته وعمله . إن الحديث يدور هنا حول غياب العجرفة أثناء العمل الإبداعي .

هل تعرفون بأن كل نهضة — ولنتاول الإيطالية على سبيل المثال — ليست سوى حب للذات منفوخ بشكل غريب جداً . لا أريد هنا أن أحط من منجزات النهضة الغربية ، ولكن ثمة فقدان وتشتت للروحية يحدثان باستمرار . صحيح أنني أرحب بالديمقراطية الغربية ولكن يجب أن أقول لكم إنها انتزعت من الإنسان ضرورة الإحساس بروحيته . إن الروحية لم تعد أمر ضرورياً في حياة المثقف الغربي . وهذا ليس انتقاداً وكان يمكنني أن أنتقد جوانب أخرى في حياتنا التي أعرفها جيداً ، ولكن بما أننا موجودون الآن في الغرب أود التحدث بشكل خاص عما هو مهم بالنسبة لنا جميعاً .

إن الحرية والضمانات التي قدمتها الديمقراطية الغربية للإنسان جعلته ضعيفاً من الناحية الروحية ، وأرجو ألا تعتقدوا أنني أتمسك بفكرة ضرورة ممارسة ضغط اجتماعي معين أو التخلي عن إنجازات الديمقراطية من أجل بلوغ مستوى روحي عالي . أنا بعيد تماماً عن مثل هذه الفكرة .

أين التناقض إذاً عندما لم يعد يثير اهتمامنا أي شيء وأصبحنا نعيش مثل الفجر ، ليومنا الحاضر فقط ؟ لم نعد نفكر بالغد . لانه لو كان يثير اهتمامنا حقاً لما وصلت حياتنا إلى هذا المستوى . لقد فقدنا سيطرتنا على الحياة حتى في أكثر دول الغرب ديمقراطية وانعكس ذلك على ثقافتنا ويبدو واضحاً من أزمات السينما والأدب المعاصر .

يمكن القول إن الفن كان موجوداً دائماً في حالة أزمة . ولكن من السذاجة التأكيد على أن النهضة ببعديها الاقتصادي والاجتماعي كانت ترافقها نهضة ثقافية . إن المطابقة بين النهضة الروحية والنهضة الاقتصادية تؤدي إلى عدم تزامن بينهما ، ولنتذكر على سبيل المثال المرحلة الرجعية الشهيرة في روسيا والتي بدأت مع الحرب الروسية اليابانية واستمرت حتى ثورة عام ١٩١٧ . لقد كانت مرحلة انحطاط اجتماعي واقتصادي ، لكنها كانت أيضاً النهضة الأخيرة للثقافة الروسية والتي لم تنته مع العام السابع عشر ، ولكن بعد ذلك بسنوات ، وتحديداً في نهاية العشرينيات ، لان الطبقة المثقفة التي مارست الفن والفلسفة والأبحاث الدينية هاجرت إلى الغرب وتابعت عملها هناك ، ومن بقي في روسيا تابع أيضاً ضمن ظروف سنوات العشرينيات القاسية .

نعم ، لقد فقدنا روحيتنا ، لم نعد بحاجة إليها .. مع أن الوقت

غير مناسب أبداً لأن الوضع على كوكبنا لم يكن قط بمثل هذه الصعوبة على الأصعدة السياسية والإجتماعية والروحية . إن درجة الضغط النفسي التي نعاني منها اليوم لم يعرفها الإنسان أبداً في الماضي ، وفي الوقت نفسه يعيش الفنان في حالة تناقض غريبة ، من جهة أولى يجب عليه أن ينظر إلى مهنته ونفسه بنزعات ومقاييس مختلفة ، ومن جهة أخرى يرى أن الفن في وضع صعب للغاية ويؤدي وظيفة سلعة تجارية .

تتراءى لي صورة قاتمة عندما أفكر بمشاكل الفن المعاصر . مع هذا فانني مؤمن تماماً بأن مهمة عظيمة تقع على عاتق هذا الفن ، مهمة إنعاش الروحية .

سؤال : ما هي الواقعية بالمعنى المتعارف عليه في كل مكان ؟ واقعية المجرف الذي تصب فيه أعمال بوشكين وشكسبير وتولستوي وديكنز الرائعة . الواقعية . هي الحقيقة عن الإنسان .

إن الفنان الذي يتحدث عن الأزمة الروحية يجب أن يكون روحياً . ولا يمكن تسمية الفن الذي يتناول الإنسان من خلال وضعه لشكل المادي ، فناً واقعياً . إننا نتحدث عن الروحية وفقدانها في آن واحد . ومن أجل التعبير عن مأساة فقدان الروحية يجب أن نرى الإنسان الذي يتسع الثقب في داخله . ووحدة الفنان الذي يعمل على مستوى روحي يستطيع أن يبدع هذه الصورة .

يكتب همنغواي في إحدى رواياته في وصفه مشهد وداع البطل الأخير لجثمان زوجته : « وفي مكان قلبه تشكل فراغ .. » . إنها مجرد صورة ، لكنها تعطي إحساساً بمعنى الدراما الداخلية لهذا الإنسان .

ماذا أعني بكلمة « الروحية » . الكلمة التي اعتدنا عليها وتبقى رغم ذلك مجردة إلى حد كبير . الروحية هي اهتمام الإنسان بمعنى الحياة . إنها الخطوة الأولى ، والإنسان الذي طرح على نفسه هذا السؤال لا يمكن أن ينحدر دون المستوى الذي وصل إليه لانه سوف يتطور ويمضي قدماً . لماذا نعيش ؟ إلى أين نمضي ؟ ما معنى وجودنا على الأرض لمدة ثمانين عاماً نعيشها ونتملق بعضنا البعض ؟ إن الإنسان الذي لا يطرح على نفسه هذه الأسئلة . أو لم يطرحها بعد . شخصية غير روحية . يعيش على مستوى حيواني قططي . فالحيوانات لا تطرح مثل هذه الأسئلة .

فأنا لا أنكر ، رأيت في حياتي قططاً سعيدة جداً ، وأعجبني منها صنف الكيبلنغوفسكايا بشكل خاص .

لقد علمونا طوال سنوات عديدة أن الإنسان حيوان عالي التنظيم ... رائع ! لكنني لا أريد أن أكون حيواناً عالي التنظيم . إننا نتميز عن الحيوانات بقدرتنا على إدراك أنفسنا .

وبما أننا طرحنا هذا السؤال ، لماذا نعيش ؟ فاننا نريد الحصول على إجابة واضحة . إن الفنان الذي لا يشغله هذا الموضوع ليس فناناً وليس واقعياً لانه يبتر موضوعاً هاماً جداً . وعندما نبدأ بمعالجة هذه المواضيع ، يُولد الفن الحقيقي .

ربما أمتلك ذوقاً فنياً كافياً ، على الأقل لانني درست سنوات طويلة في مدرسة الرسم . وهذا الذوق يمنحني الحق في الحكم على فن الرسم من وجهة نظر محترف تقريباً . إن الرسم في القرن العشرين . حتى في أرقى انجازاته وتجلياته ، يبقى مغالطاً وغير روحي . لقد توجهت

أبحاث الفنانين المعاصرين إلى النواحي الخارجية . وأصبحوا يبحثون عن أسلوب ويرغبون بالإنتماء إلى مدرسة معينة حتى يتمكنوا من إقامة معارضهم وبيع لوحاتهم بسهولة أكثر . وعندما نتذكر أعمال ليوناردو دافنتشي أو بييرو دلافرانشيسكا وأندريه روبلوف ورمبرانت وغيرهم فإننا نرى عالم الإنسان الداخلي الهائل والقوي . ويوجد لدي انطباع أن بيكاسو بكل شهرته وحرفيته لم يطرح هذا السؤال . لقد وضع أمامه مهمات مختلفة تماماً وأراد أن يقيم خطين متوازيين بين الفنان والزمن المعاصر ، ويعبر في أعماله عن الديناميكية العوجاء لتطور الحياة المعاصرة . إن هذا علم اجتماع بحت . بيكاسو لم يكن فناناً روحياً ولم يدرك دراما الإنسان المعاصر . لقد بحث عن الهارمونية في عالم غير هارموني ولم يعثر عليها لان شعاره كان التفتت . كان يرسم على قماشه الكتاني الموديل نفسه ولكن باضاءات وزوايا مختلفة . كأنما أراد التقاط التواجد الخارجي للإنسان في هذا العالم وتتبع إيقاع الحياة . لقد كان عالماً اجتماعياً منذ البداية وحتى النهاية .

ولنتذكر أيضاً الرسام الفرنسي هنري روسو الذي عمل بأسلوب « نايف » ورسامين آخرين عملوا بالأسلوب نفسه .. ماذا نرى ؟ لا شيء سوى الأسلوب . أما عالم الإنسان الداخلي فلم يعد يثير اهتمام أحد . ولم يعد يهمنا عندما نلتقي أن نتحدث عن أفكارنا وحياتنا . نريد أن نكون لطفاء مع بعضنا البعض ، نتقارب ، نشرب ، نرقص ، ننام . دون أن يزعج أحدنا الآخر ويترك له هموماً يفكر فيها . إنها لا مبالاة اجتماعية تنعكس على الفن مباشرة وتُفقد الفنان روحيته .

يكتب إيلين . الفيلسوف والإنثروبوصوفي الروسي الشهير الذي ساهم في الثقافة وعلم الجمال . أن الفنان أو العبقري هو الذي يخلق

شعبه ويلهمه ويوصل إليه المعاني الروحية . أما متابعتي فتتحدث عن العكس تماماً ، إن الفنان هو صوت شعبه ، يعبر عن حالته الروحية بواسطة اللغة التي يمتلكها ، ويوصل الأفكار والمشاعر والآمال . وهكذا أستطيع تفسير الظاهرة بأن حالة المجتمع الروحية تؤثر على الفنان بقوة .

إنطلاقاً من كل هذا أجد أمامي طريقاً واحداً فقط ، ولا أدري إن كان جيداً أم سيئاً ، ولكن لا بدائل له . يجب أن يخدم الفنان موهبته ويحاول أن يفسر لنفسه هدف حياته ويحدد بعض القيم الروحية والأخلاقية ، الضرورية حياتياً ، والتي تساعده مع شعبه على التطور روحياً . لماذا يريد الفنان المعاصر أن يقبض أجره سريعاً مقابل كل ما يفعله ؟ لقد كان يعتقد الفنانون ، قبل مائة عام مثلاً ، أنهم يجب أن يعملوا ، أما كيف سينقضي مصيرهم فهذا من شأن الله وحده . واليوم يطالب الفنان بأجره على الفور . في الماضي كان الفنان أكثر حرية في اختيار طريقه الروحي ، أما في ظل ديمقراطية حياتنا الراهنة فإن الفنان في وضع يرغمه على العمل من أجل لقمة العيش . ومع ذلك ، وكما قال أندريه بريتون في بيان السوريالية ، إن مشكلة الطعام والأجر لا يمكن أن تبرر أسباب تحول الفنان إلى عاهرة . لكن المشكلة قائمة والنتائج واضحة .

إذا أردنا أن نبقى فنانين حقيقين ، لا يجب أن نجلس وننتظر الرفاهية والأوسمة .

وإذا كان الإنسان يحمل ثمرة الإبداع في ذاته – وكل إنسان يحملها أساساً – فلا يجب أن يفسد موهبته وينظر إليها على أنها ملكية خاصة له . يجب عليه أن يخدم بصدق وإخلاص دون التفات لأحد

ورغم اختلاف الأذواق والإهتمامات والميول . إن الفنان هو صوت الشعب حتى عندما ينكر ذالك بصوت مرتفع .

هذا هو تقريباً مغزى حديثي معكم اليوم . ربما أنني أهملت بعض الأمور فبقيت في الظل ، وأنا مستعد للإجابة على الأسئلة إذا خطرت لكم ... هل وجدتم الحديث ممتعاً ؟

ـــ الجمهور : نعم . رائع يا سيد تاركوفسكي . إنه المجال المهم بعينه ، ويجب أن يتذكر الإنسان الغربي كيف يكون الفنان الحقيقي .

ـــ الجمهور : هل تعتقد أن الجمهور قد أدرك الكلمة « الروحية » ؟

ـــ تاركوفسكي : عندما تحدثت لم يكن هدفي أن أثير روحيتكم . أنا أعمل في حقلي من أجل هذا . مثل أي واحد منكم ، ثم إنني لست واعظاً حتى أنال ردة فعل الجمهور المباشرة ، هذا يتطلب موهبة وقدرة خاصة لا أمتلكها ولا أدعيها أبداً . لا أستطيع أن أعدكم بأنكم سوف تخرجون من هنا والهالات المضيئة تتوج رؤوسكم ، فتتبدلون وتبدأون حياة جديدة تماماً . إن مهمتي تتلخص في أن يفهم أحدنا الآخر بشكل أفضل . ويهمني جداً أن يتعرف جمهوري على المشاكل العملية التي تثير قلقي . أنا لا أتحدث عن روحية معينة يجب أن أثيرها فيكم لأنني واثق أنكم تقفون على مستوى روحي عالي بما فيه الكفاية ولأن أناساً آخرين لا يقدرون على الحضور إلى هذا المكان . إن مهمتي ليست كما تعتقدون . أما لو كان السؤال مختلفاً . مثل : هل أعتمد على التأثير الروحي الذي يحدث لدى الجمهرر عندما يشاهد أفلامي ؟ وهذا سؤال مهم جداً ويتطلب جواباً محدداً ، فانني كنت سأجيبكم . ولكن بما أنكم لم تطرحوا هذا السؤال فلن أجيب عليه . لقد كان هدفي

من حديث اليوم أن أقيم إتصالاً بيني وبينكم من أجل أن تفهموني بشكل أفضل . وأطلعكم على مشاكل تثير قلقي كسينمائي محترف ، وسأكون سعيداً جداً لو أنها بدأت تشغل حيزاً من تفكيركم .

ـــ الجمهور : لماذا يطالب الناس في عصرنا بفن غير روحي ؟

ـــ تاركوفسكي : إنهم لا يطالبون بفن غير روحي ، ولا يطالبون بأي فن على الاطلاق . يُوجد بالطبع جمهور مهتم بالفن الحقيقي . لكنني أتحدث عن جمهور تعتمد عليه حياة الفن التجارية ، وهو لا يطالب بالفن بل بالتسلية . إن أية ضرورة للروحية تتلاشى في الغرب الديمقراطي الحر .

ـــ الجمهور : هل يثير قلقك أنك ربما تفقد روحيتك . تفقد ذلك الذي تجلى بوضوح في فيلم (المرآة) ؟

ـــ تاركوفسكي : هذا سؤال مهم جداً . عندما نتحدث عن فقدان الروحية بالمعنى الاجتماعي فلا نعني أن أحداً ما بعينه يفقد روحيته ، مثلما يبدد نقوده ويتلاشى رصيده بالبنك . المجتمع هو الذي يفقد الروحية وليس شخصاً محدداً .

لكنه إذا ـــ مع الشرط الأساسي لـ (إذا) ـــ كان أحدهم يقف على مستوى روحي معين : فلا يمكن أن يفقده إذا لم يقدم بالطبع على ارتكاب ذنوب وأخطاء قاتلة مثل راسكولنيكوف في (الجريمة والعقاب). إن فقدان الروحية هو أكثر ما يثير الرعب بالنسبة للإنسان الذي يقف على مستوى روحي معين .

ومن أجل هذا كتب شكسبير (هاملت) ، لقد اضطر أمير الدانمارك أن ينحدر إلى مستوى أولئك الأنذال الذين عاشوا في قلعة أليسانور . إن دراما هاملت لا تتمثل في أنه يُقتل ، لان الموت بالنسبة له مخرج من الحالة التي وجد نفسه فيها . ولكن في أنه . وهو الإنسان الروحي ، يصبح قاتلاً . إنها مأساة الروح .

ــ الجمهور : هل يستطيع السيد تاركوفسكي أن يقول شيئاً عن سرغي باراد جانوف ؟

ــ تاركوفسكي : عندما سافرت من الإتحاد السوفيتي كان قد تم الإخراج عن سرغي باراد جانوف . وقد عرفت هنا في وقت لاحق أنه صور فيلم (أسطورة قلعة سورام) لحساب استوديو جيورجيا في تبليسي . ويُقال إن الفيلم ناجح لكنني لم أره بعد . وأرجو أن أراه قريباً .

ــ الجمهور : لقد تحدثت عن التطور الروحي وفقدان الروحية . هل يمكن تطوير الروحية في الإنسان ؟ إنها إما موجودة أو غير موجودة ؟

ــ تاركوفسكي : من الغريب أن أسمع سؤالاً كهذا . ربما يتوجب عليكم الإلتفات إلى أناس وهبوا حياتهم لمشاكل التطور الروحي . إن معنى الحياة الإنسانية يتمثل بأن تقوموا خلال الزمن الممنوح لكم في هذه الحياة ــ ولو بخطوة واحدة ــ من المستوى الذي ولدتم عليه إلى مستوى أعلى . وهذا هو معنى الحياة .

ــ الجمهور : هل تعتبر نفسك إنساناً مؤمناً ومتمسكاً بتعاليم الكنيسة الأرثوذكسية ؟ ثم إن وجهات النظر التي طرحتها بشكل جميل اليوم تذكر ببعض أفكار الموالين للنزعة السلافية في القرن الماضي .

وخصوصاً خامياكوف ودوستويفسكي ، فهل تمثل وجهات النظر المذكورة ردة فعلك على الدعاية السوفيتية أم أنها درء عن العالم الغربي نفسه ؟

ـ تاركوفسكي : ما علاقة العالم الغربي هنا ؟ فيما يتعلق بمشاكلي الخاصة أستطيع أن أتحدث أو لا أتحدث عنها . إنني أعتبر نفسي إنساناً مؤمناً ولكن لا أريد أن أخوض في خصوصيات حالتي الراهنة لأنها ليست بهذه البساطة . وفي هذه الحالة سوف نتحدث عن السلافية ، وأنا سعيد لانكم وضعتم خامياكوف ودوستويفسكي في خانة واحدة لان في هذا إجابة على سؤالكم . دوستويفسكي لم يكن ميالاً للنزعة السلافية وكان خصماً لأفكار خامياكوف وصحبه . دوستويفسكي أعظم من أن يُحشر في « اتجاه » معين . أما أنا فبعيد تماماً عن أراء الموالين للنزعة السلافية . وفيما يتعلق بعلاقتي مع الغرب ، فإن ردة فعلي تجاه كل ما أراه هنا لا يمكن إلا أن تعتمد على نشأتي ، وهذا أمر طبيعي ، أنا من هو موجود الآن ، ومضموني الداخلي يحدد ردة فعلي . لكن ثمة سؤال آخر يطرح نفسه مع بقائي في الغرب طويلاً . هل سأستكين لوجهة النظر هذه وأمتثل لحالتي الراهنة ، أم ستصبح معاناتي أكثر عمقاً ودرامية ؟ يصعب الإجابة على هذا السؤال الآن وسوف نرى مستقبلاً ما يحدث . وربما لاحظتم أنني لا أميل إلى إنتقاد بلدي الذي عشت فيه أكثر من خمسين عاماً . أنا لا أنتمي إلى الذين يبدأون فوراً بتوجيه الإنتقاد وجز القسائم حماسة ، وأنا بعيد أيضاً عن الإستنتاجات المرتجلة . إنه موضوع هام للغاية يعكس العلاقة المتبادلة بين عالمين مختلفين وهو يشغلني باستمرار ، لكنني لا أود التحدث عنه الآن فالوقت لا يزال مبكراً . ثمة أمور تهمني أكثر من السياسة مع

أنه توجد بالطبع صراعات ونزاعات لا يمكن إلا أن تثير قلقي . وبهذا الصدد يجب أن أقول لكم بأننا وثقنا بالسياسين والأحزاب لدرجة أنهم باتوا يعالجون كل شيء نيابة عنا . لقد أصبح الإنتماء الحزبي في هذه الأيام مهنة قائمة بحد ذاتها . جاء القاضي من محاكم التفتيش ، صادر إرادتكم وعرض عليكم لقمة الخبز والديمقراطية ، وقال لكم : أنتم تمارسون هذا وأنا أمارس ذاك . وبإختصار شديد ، يوجد زعماء محترفون يسيرون بنا على طريق الإزدهار الذي سيؤدي بنا إلى الكارثة . إنه الثمن الذي ندفعه لقاء لقمة الخبز أو ما يسمى بديمقراطية أوروبا الغربية. لا أستطيع أن أفهم كيف يمكن أن يودع الإنسان روحه لدى شخص آخر ويعيش من دونها ولكن سعيداً مثل مجنون عاقل في بيت المجانين .

ــ الجمهور : لقد قلت إن الفن الغربي أناني يركز على الذات . لكن المخرج تاركوفسكي هو أكثر من يفكر بروحه ومشاكله وطفولته الخاصة ، ولديه التركيز نفسه على الذات ؟

ــ تاركوفسكي : ألم تلاحظوا بعد أنني أرى نفسي . مثل دوستويفسكي وأي روسي آخر ، ضمن الثقافة الغربية إلى حيث تنتمي فعلاً الثقافة الروسية . إنني بعيد عن فكرة وضع نفسي في مكان ما على مستوى فن الرسم الياباني القروسطي وأقيم من هذا الموضع ما يحدث في الفن الغربي . تريدون أن تتهموني بالأنانية ؟ أنا لا أنكرها أبداً . بل أعترف بها من خلال مفهومي الخاص لها . وهذه هي عقيدتي . إنني أتحدث عن الفارق بين الروحية الشرقية والغربية ولم أقل إنني موجود في مكان ما من الشرق . كما أنني بعيد تماماً عن تصرف قام به رسام ياباني قديم . فبعد أن نال

الإسم والشهرة في بلاط أحد الإقطاعيين اليابانيين ، تخلى فجأة عن كل شيء ورحل إلى مكان آخر حيث لا يعرفه أحد وبدأ بإسم جديد وفن جديد وأسلوب جديد . هذا مستحيل في الغرب . لسنا مثلهم أبداً .

ـــالجمهور : هل تريد أن تقول شيئاً في الختام يا سيد تاركوفسكي ؟

ـــ تاركوفسكي : لقد أنهيت حديثي السابق بنفس الذي أريد أن أقوله الآن . لم يكن هدفي أن أبدو واعظاً روحياً في قاعة ربما تكون أرقى مني روحياً . أردت فقط أن ألفت انتباهكم إلى مشاكل لا يمكن أن يوجد الفن دونها . إن الذي نسميه اليوم فناً ، لم يعد فناً منذ زمن طويل وبدرجة أكبر مما نتصورها . أردت أن ألفت الإنتباه إلى هذه الناحية بوجه خاص وإلا فإننا سوف نبدأ قريباً بالتهام أشياء لا يجوز أكلها ، على الأقل بسبب التأفف .

* * *

« الجمال ينقذ العـــالم »

حديث مع أندريه تاركوفسكي

أجراه تشارل دي برانت *

ــدي برانت : تشير بعض الآراء إلى أنه يوجد في فيلم (القربان) تشابك مواضيع مستوحاة من تصورات مسيحية ، مثل تلاوة ألكسندر لصلاة « ربنا » ، مع مواضيع أخرى ذات طابع وثني والتي تتمثل في ماريا الساحرة الطيبة . إن هذا التشابك يؤدي إلى عدم فهم واضح . فمن أنت إذاً ، مسيحي أم لا ؟

ــتاركوفسكي : لا أعتقد أن من المهم معرفة فيما إذا كنت أتمسك ببعض التصورات أو العقائد المعينة ، سواء كانت وثنية أو كاثولكية أو أورثوذكسية ، أو مسيحية بشكل عام . المهم هو الفيلم ، وأعتقد أنه يجب قراءته من خلال منظور أوسع وليس كمجال ضيق لإظهار التناقضات التي يبحث عنها بعض النقاد في أفلامي . إن العمل الفني لا يعكس دائماً وبشكل حرفي عالم الفنان الداخلي وجوانبه الأكثر حساسية ، مع أن ثمة منطق معين يسود العلاقة بينهما بلا شك . هذا بالإضافة إلى أنه يمكن للعمل الفني أن يطرح وجهة نظر تختلف عن وجهة

---

* صحفي فرنسي .

نظر المؤلف نفسه . لقد كنت أفكر أثناء عملي على الفيلم ، بأنه سوف يُعرض في قاعات مختلفة ، وسوف يشاهده جمهور مختلف .

عندما كنت طفلاً سألت أبي ذات مرة : « هل الله موجود ؟ » . وكان رده اكتشافاً بالنسبة لي : « بالنسبة للكافر غير موجود ، وبالنسبة للمؤمن موجود .. » . هذا موضوع مهم جداً ، وأريد أن أقول بأنه يمكن تأويل الفيلم بأشكال مختلفة ، وعلى سبيل المثال فإن علاقة ساعي البريد والساحرة ستكون أهم شيء في الفيلم بالنسبة للمشاهدين المهتمين بالظواهر الخارقة . أما بالنسبة للمؤمنين فسوف ينصب اهتمامهم حول صلاة الكسندر الموجهة إلى الله حيث أن الفيلم يتطور حول هذا الموضوع بالذات . وهناك أخيراً جمهور النوعية الثالثة الذي لا يملك قناعات محددة وبالتالي سيقول إن الكسندر مجرد إنسان مريض وغير متوازن نفسياً . وهكذا فإن مجموعات مختلفة من الجمهور ستفهم الفيلم بطرق مختلفة .

أعتقد أن المتفرج يملك الحق في تلقي ما يراه على الشاشة من خلال توافقه مع عالمه الداخلي الخاص ، وليس من خلال وجهة نظر أرغب بفرضها عليه . لقد كان هدفي عرض الحياة وخلق صورة مأساوية للإنسان المعاصر ، وبالنتيجة هل تظن أن من صنع هذا الفيلم هو إنسان غير مؤمن ؟ لا أظن ذلك !

ـــ دي برانت : يشكك بعض المتفرجين بإيمان أبطال الفيلم ، فأين يا ترى يكمن جوهر قناعاتهم ؟ وبماذا يتلخص خلل الإيمان الذي أدى بألكسندر للجنون ؟

ـــ تاركوفسكي : إن الكسندر لا يبدو لي مجنوناً ، وربما يوجد من

يعتقد عكس ذلك . الكسندر أسير حالة نفسية صعبة للغاية ، وعالمه الداخلي هو عالم إنسان لم يتردد على الكنيسة منذ زمن طويل ، وربما أنه نشأ في أسرة مؤمنة ، لكنه يمتلك إيماناً ذاتياً وقناعات دينية « غير تقليدية » . أستطيع أن أقارن هواجسه ونكرانه لذاته مع أفكار ردولف شتاينر ومواضيع الإنثروبوصوفية . وأستطيع كذلك أن أرى فيه إنساناً واعياً . إن العالم المادي لا يجسد حتى النهاية ذلك الواقع المتسامي الذي يتوجب اكتشافه ، وعندما تحدث المأساة والكارثة المحتومة فإن الكسندر وبتوافق مع منطق عالمه الداخلي ، يلتفت إلى الله . إنه الأمل الوحيد في لحظات اليأس .

ــ دي برانت : يتكون انطباع أن أبطال الفيلم . من حيث أوضاعهم المختلفة وقلة خبرتهم وتجربتهم ، يقفون فقط على عتبة الحياة الروحية الحقيقية ..

ــ تاركوفسكي : أعتقد أن الكسندر إنسان سعيد على الرغم من كل الآلام التي يعاني منها . لقد اهتدى إلى الإيمان من خلال المعاناة ، ولهذا فمن المستبعد أن نقول بأنه يقف على عتبة شيء ما بعد كل ما كتب له أن يعيشه ويراه . إن الإيمان بحد ذاته يمثل البعد الأكثر أهمية وصعوبة في المواضيع الدينية .

ــ دي برانت : لكن مثل هذا الإيمان ، بمعنى معين ، يقترب من العبث ؟

ــ تاركوفسكي : هذا أمر طبيعي . الإنسان المؤمن هو الإنسان المستعد للتضحية بنفسه . الكسندر يضحي بنفسه ويدفع الآخرين إلى التضحية . وهذا جنون بالنسبة لهم ، إنهم يرون فيه إنساناً منتهياً ، مع أنه في واقع الأمر منقذ لهم جميعاً .

ـــ دي برانت : يرى بعض الجمهور أن الجو الملموس في (القربان) مستوحى من أفلام برغمان . هل يمكن القول بأنه كان للمخرج السويدي تأثير معين عليك ، أم أن هذا الإحساس مرتبط بمكان أحداث الفيلم ؟

ـــ تاركوفسكي : عندما يتحدث برغمان عن الله فهو يفعل هذا فقط من أجل أن يقول بأن صوت الله لم يعد مسموعاً في هذا العالم وانه غير موجود ... إذاً لا يمكن أن تكون هناك مقارنة بيننا على الإطلاق .. أما النقاد الذين يرون عكس ذلك فهم سطحيون ، وإذا كانوا متمسكين بأوجه الشبه فإن هذا عائد إلى أن الممثل الرئيسي في (القربان) قد لعب أدواراً كثيرة في أفلام برغمان ، هذا بالإضافة إلى وجود مناظر طبيعية من الريف السويدي في فيلمي . . ينتج عن ذلك أن هؤلاء النقاد لا يفهمون برغمان ومذهبه الوجودي .. إن برغمان أقرب إلى كيور كيغور منه إلى موضوع الإيمان .

ـــ دي برانت : إنطلاقاً من هذا فلا بد أن تكون الأسئلة المطروحة من جانبك قريبة وشخصية جداً بالنسبة لممثل الدور الرئيسي ارلند يوزفسن ؟

ـــ تاركوفسكي : إنها كذلك بالفعل ، وقد تمت كتابة الأدوار الرئيسية خصيصاً لارلند يوزفسن وآلان ادخال . أما الأدوار الأخرى فقد تكونت فيما بعد .

ـــ دي برانت : في نهاية (القربان) تحترق الشجرة مع المنزل . ألم يثر هذا الدهشة لديك ؟

ـــ تاركوفسكي : لا شيء يحدث صدفة في أفلامي . أما لماذا

تحترق الشجرة مع المنزل ، فلأنها لو لم تحترق . واحترق المنزل لوحده ، لكان هذا مجرد « حريق سينمائي » آخر ، غير حقيقي ، غير مميز ..

ـــ دي برانت : ألا تعتقد أن هذه قسوة ؟

ـــ تاركوفسكي : لقد كانت شجرة ميتة وتم غرسها خصيصاً حيث أدت وظيفتها كعنصر ديكور فقط .

ـــ دي برانت : لقد قلت الكلمات التالية من خلال بطل فيلم (الحنين) : « في عصرنا ، يجب أن يبني الإنسان أهراماً » . أي نوع من الأهرام تقصد ؟

ـــ تاركوفسكي : يجب أن يطمح الإنسان إلى السمو الروحي ، ويجب أن يُبقي بعده أسراراً يحاول غيره من الناس إيجاد حلول لها ؛ وليس مجرد أنقاض يتذكرونها كعواقب كارثة ، مثل تشرنوبل .

ـــ دي برانت : لقد قلت إنك تحب روبرت برسون كثيراً . ومع ذلك فإن أفلامك تختلف كلية عن أفلامه . إن برسون يبتر المشهد بتراً دون أن يقدم حلولاً للمواضيع الأساسية . إنه يكتفي بالإشارة إليها فقط . .

ـــ تاركوفسكي : أعتقد أن روبرت برسون أحد أفضل المخرجين في العالم ، وأنا أحترمه كثيراً . لكنني لا أرى تماثلاً كبيراً بيننا . إنه يبتر المشهد بالفعل ، وهذا شيء لا يمكن أن أفعله أبداً لانه أشبه بقتل كائن حي .

ـــ دي برانت : سمعت منذ فترة قصيرة قصة إنسان يعاني من هوس الإنتحار . لكنه بعد أن شاهد (القربان) انغمس لمدة ساعتين في أفكار وتخيلات معينة . وعادت إليه رغبة قوية بالحياة .

ـــ تاركوفسكي : هذا يهمني أكثر من أي تقيم أو أحكام نقدية أخرى ، وقد حدث أمر مشابه بعد فيلم (طفولة إيفان) ، حيث كتب لي أحد الجناة المتهم بجرائم قتل ، أن الفيلم أثر عليه لدرجة كبيرة . وأنه لن يستطيع أن يؤذي أحداً في حياته أبداً .

ـــ دي برانت : لماذا تضمن أفلامك مشاهد تحليق ، وارتفاع أجسام في الهواء ؟

تاركوفسكي : لمجرد أن هذه المشاهد قوية جداً من الناحية الكمونية ، ثم أن هناك أشياء أكثر سينمائية وملائمة للتصوير من الناحية الجمالية . الماء على سبيل المثال مهم جداً بالنسبة لي .. الماء يعيش . يمتلك عمقاً . يتحرك ، يتغير ، يعطي إنعكاساً كالمرآة ، يمكن أن نشربه ، أن نسبح فيه ونغرق .. مع العلم أن الماء مكون من جزيء واحد . ومن ناحية أخرى فأنا أشعر برضى عميق عندما أتصور إنساناً مرتفعاً في الهواء وأرى في ذلك أهمية معينة . ولو أن شخصاً أحمق سألني لماذا يرتفع البطلان الكسندر وماريا في الهواء لأجبته لان ماريا ساحرة . ولو أن إنساناً دقيقاً وقادراً على تلقي شاعرية الأشياء طرح علي السؤال نفسه لقلت له إن الحب بالنسبة لهذين الإنسانين ليس كما هو بالنسبة لكاتب سيناريو يستيقظ صباحاً بدرجة حرارة ٣٧,٢° . إن الحب بالنسبة لي يمثل التجلي الأعلى للتفاهم المشترك ، ولا يمكن التعبير عنه من خلال تنفيذ بسيط لفعل جنسي على الشاشة . ولو كان الأمر عكس ذلك فلماذا لا نذهب إلى الحقول ونصور ثيراناً تلقح أبقاراً . في هذا العصر ، وعندما لا يوجد في الفيلم مشاهد « عشق » واضحة ، يعتقد الجميع ان هذا بسبب مقص الرقابة . لكن هذه المشاهد لا علاقة لها بالحب أبداً ، إنها مجرد شكل

للجنس . إن فعل الحب بالنسبة لكل ثنائي هو في الواقع فعل نادر لا يمكن أن يتكرر .

ـــ دي برانت : هل تعتبر فيلم (القربان) تطوراً لأبحاثك الفنية ؟

ـــ تاركوفسكي : لقد تمكنت في هذا الفيلم ، وبشكل أدق ، من التعبير عن فهمي لعالم الإنسان المعاصر ، لكنني أضع فيلم (الحنين) في مرتبة أعلى من (القربان) فيما يتعلق بالناحية الفنية ، ولأن (الحنين) ليس مبنياً على تطور فكرة أو موضوع معين ، وهدفه الوحيد هو الصورة الشاعرية ، في حين أن (القربان) مبني على دراما كلاسيكية .

ـــ دي برانت : يتكون انطباع أن (ستالكر) قريب إلى (القربان) ..

ـــ تاركوفسكي : صحيح ، إن (القربان) من أكثر أفلامي التي لها تتابع داخلي . ويدور الحديث فيه حول فكرة ثابتة تتعلق بطهارة وسيادة الـ « أنا » الخاصة ، والتي قد تؤدي بالإنسان إلى الجنون .

ـــ دي برانت : لماذا اخترت القديس انطونين كصورة مركزية لأحد أفلامك المقبلة ؟

ـــ تاركوفسكي : يبدو لي مهماً جداً الآن أن نفكر بذلك التناقض الموجود دائماً داخل قلب الإنسان والذي يجمع بين الطهارة والإثم ، وأن نطرح السؤال التالي : هل من الجيد أن يكون الإنسان قديساً ؟ إن مفهوم المعاشرة مع الآخرين يمثل أحد المفاهيم الأساسية في الكنيسة الأورثوذكسية ، كما أن الكنيسة بالنسبة للمسيحي الأورثوذكسي تعبر عن وحدة الناس المرتبطين بإحساس واحد وإيمان واحد . وعندما يهجر القديس عالم الناس ويخرج إلى الصحراء ، نجد أنفسنا نطرح سؤالاً طبيعياً : لماذا فعل ذلك ؟ وتأتي الإجابة من تلقاء نفسها : لانه

أراد أن ينقذ روحه الخاصة . ولكن هل فكر في هذه الحالة بغيره من الناس ؟ إنه سؤال يشغلني طوال الوقت وهو يدور حول العلاقة المتبادلة بين إنقاذ الروح الخاصة والمشاركة في حياة المجتمع .

ــ دي برانت : ولكن لماذا اخترت القديس انطونين بالذات ؟

ــ تاركوفسكي : كان يمكن أن يكون أي شخص آخر .. إن أكثر ما يثير اهتمامي في هذه الحالة هو ثمن تحقيق التوازن بين المادي والروحي .

ــ دي برانت : وماذا عن فكرتك المتعلقة بفيلم عن هوفمان ؟

ــ تاركوفسكي : آه ... هوفمان ! إنه قصة قديمة .. وأنا أرغب كثيراً في أن أعالج موضوع هوفمان من أجل أن أتحدث عن الرومانسية بشكل عام وأنهي لنفسي إلى الأبد كل مايتعلق بها. لقد حاول الرومانسيون تصوير الحياة بشكل مختلف عما هي في الواقع ، وكانوا يخافون من الروتين والعادات المكتسبة والنظرة إلى الحياة على أنها أمر منته تم التكهن به وتحديده . الرومانسيون ليسوا مقاتلين ، وينتج موتهم عن استحالة أحلامهم التي أوجدتها مخيلاتهم . ولهذا أعتقد أن الرومانسية ، كأسلوب للحياة ، خطيرة جداً ، لأنها تعطي الموهبة الذاتية الإهتمام الأول ، في حين أنه توجد في الحياة أشياء أهم بكثير من الموهبة الذاتية .

ــ دي برانت : كيف تتجلى ، بشكل ملموس ، علاقتك بالكنيسة الأورثوذكسية ؟

ــ تاركوفسكي : بشكل ملموس ؟ ! يصعب القول . لقد عشت في الماضي بالاتحاد السوفيتي ، ثم جئت إلى إيطاليا ، وأعيش الآن مؤقتاً في فرنسا . لم تكن لدي إمكانية إقامة علاقات طبيعية مع الكنيسة ،

وإذا كنت ذهبت أحياناً للصلاة في فلورنسا ، فقد كانت تجري باللغة اليونانية وأحياناً بالإيطالية ، ولكن ليس بالروسية أبداً . لقد هزني منذ فترة لقاء مع الأب انطوني بلوم في لندن حيث قال إن العلاقة مع الكنيسة تتطلب نمط حياة مضبوط نسبياً ، أما أنا فإنني في وضع إنسان يعيش تحت قصف القنابل باستمرار ، ولهذا يصعب أن تكون لي علاقات ثابتة وطبيعية مع الكنيسة .

ــ دي برانت : يبدو في أفلامك أنك مفتون بموضوع يوم القيامة وكأنك تريد أن يقترب أوانه ؟

ــ تاركوفسكي : كلا ، أحاول فقط أن أدرك مكانتنا في عالم اليوم . أما القيامة فهي تعني نهاية كل شيء .

ــ دي برانت : لماذا يقول المسيحيون أحياناً : « المسيح هو الحل الوحيد » ؟

ــ تاركوفسكي : الحل الوحيد الذي نملكه في الواقع هو الإيمان . لقد قال فولتير : « لو أن الله لم يكن موجوداً لكان من الضروري اختلاقه » ، هذا مع العلم أن فولتير لم يكن مؤمناً . إن قناعتي العميقة تتلخص بأن الإيمان هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن ينقذ الإنسان ، ومن دونه لن نستطيع تحقيق شيء . الإيمان هو الشيء الوحيد الموجود في الإنسان ، وكل ما عداه ، ليس جوهرياً .

ــ دي برانت : كيف تفسر مقولة دوستويفسكي : « الجمال ينقذ العالم .. » .

ــ تاركوفسكي : لقد تعرضت هذه المقولة لتفسيرات فظة وساذجة ،

وأنا واثق أن دوستويفسكي عندما تحدث عن الجمال كان يقصد الطهارة الروحية وليس الجمال الجسدي .

ــدي برانت : هل تميز مفهوم الفنان عن القديس والراهب ؟

ــتاركوفسكي : بالطبع . إنك تتحدث عن دروب حياتية مختلفة . القديس والراهب لا يبدعان ولا يرتبطان بالعالم بشكل مباشر . إن موقفهما العادي هو عدم المشاركة . أما الفنان ، هذا الفنان الفقير التعيس ، فيجب عليه أن يكدح في قذارة كل ما يحيط به . إنني أشعر بالشفقة تجاه الراهب لانه يعيش نصف حياته ولا يحقق سوى جزء من ذاته فقط . أما الفنان فإنه قد يضطر إلى سحق موهبته ، وقد يضيع ، ويتضح أنه مخدوع وروحه في خطر دائم . الراهب قد يجد الخلاص ، أما الفنان فلا يجده . وعموماً فإن كل شيء يعتمد على الموقف الذي يجد الإنسان نفسه فيه . أنا مؤمن بالقدر الآلهي ، وأذكر بهذا الصدد كلمات هيرمان هيسه حيث قال : « لقد أردت طوال حياتي أن أصبح قديساً، لكنني آثم ، وأستطيع فقط أن أتوكل على مساعدة الله » .

ربما يوجد تشابه بين القديس والفنان ، ولكن من الضروري رؤية أوجه الإختلاف القائمة بينهما ، فاما أن يحاول الإنسان أن يكون مبدعاً وخلاقاً ، أو يطمح لإنقاذ روحه . وهكذا فان السؤال يكمن إما في خلاص الذات أو في خلق جو غني روحياً في العالم بأسره ؟ من فينا يعرف كم بقي لنا في هذه الحياة ؟ ولهذا يجب أن نعيش مع فكرة أن الله قد يدعونا إليه غداً .

إن الأمل والإيمان يمثلان مغزى الحقيقة الدينية . أما مغزى الفن الأساسي فلا يكمن ، كما يظن الكثيرون ، في نقل أفكار وترويج

آراء . إن هدف الفن هو تحضير الإنسان للموت والإرتقاء بروحه حتى تكون قادرة على فعل الخير .

وعندما يتواجد الإنسان في حقل متألق بعمل فني عظيم ، يشعر بصدمة تطهر الروح ، وتتكشف أفضل الجوانب في روحه الطامحة إلى الحرية . وفي هذه اللحظات يحدث إدراك للذات واكتشافها كشخصية إنسانية ، ويتولد إحساس بالمقدرة الإبداعية التي لا حدود لها ، وبأعماق المشاعر الإنسانية التي لا قرار لها .

* * *

«البحث عن الزمن المفقود»

– منفى وموت أندريه تاركوفسكي –

سيناريو فيلم تسجيلي

تأليف وإخراج :

إيبو دمانت *

تظهر عناوين الفيلم على خلفية أحد رسومات
تاركوفسكي : شجرة وصليب أرثوذكسي على القبر .
صورة تاركوفسكي على الشاشة .
تاركوفسكي على عربة الموتى .
وتمضي عربة الموتى في شوارع باريس .
شارع داريو ، كنيسة القديس الكسندر نيفسكي .
يعلو صوت قداس الميت ، يحملون النعش ،
يقفون في ساحة الكنيسة ، ومن جديد يتحرك
الموكب الجنائزي في شوارع باريس .
الدرب الأخير للمخرج العظيم . . .

مقابلة مع المخرج أندريه تاركوفسكي :

---

* إيبو دمانت : كاتب سيناريو ومخرج سينمائي ألماني . له حوالي ثلاثين فيلماً تسجيلياً ، منها : (موت الالام ، بازوليني وإيطاليا) (نهاية ثورة) ، (البحث عن الأم) .

« يطمح الفنان في أي عمل فني إلى التعبير بأكبر قدر ممكن عن عالم الإنسان الداخلي . لقد اكتشفت فجأة ، دون توقع ، أنني خلال السنوات الماضية كنت أمارس الشيء نفسه وكانت تثير اهتمامي المشاكل نفسها دائماً . ومع أنني قدمت أفلاماً مختلفة إلا أنها ظهرت جميعها لسبب واحد وكانت مدعوة للحديث عن ازدواجية الإنسان الداخلية ، عن موقفه المتناقض بين الروح والمادة ، بين القيم الروحية وضرورة العيش في هذا العالم المادي . إن هذا الصراع مهم جداً بالنسبة لي وإليه تعود جميع المشاكل التي نواجهها الآن في حياتنا الإجتماعية .. » .

نرى العيادة في مدينة إيشلبرون . جدران
الممرات الزرقاء . أبواب الغرف الحمراء . الغرفة
التي كان ينام تاركوفسكي المريض فيها . سرير ،
طاولة ، جهاز استماع للأسطوانات ، كتب ،
إيقونة الأم الإلهية . أحجار على حافة النافذة
كان قد جمعها من الطبيعة .
الطبيعة التي لم يفارقها أبداً .

من يوميات تاركوفسكي — المعلق :

١٠ حزيران عام ١٩٨٦ — أنا موجود منذ مساء السابع من حزيران في العيادة الإنثروبوصوفية بألمانيا الغربية ، في مكان قريب من بادن — بادن . حرارتي مرتفعة . أسعل بحدة . كل شيء أسوأ بكثير من ذي قبل . يقول الأطباء إن حالتي رخوة ولا تسمح لي بتلقي العلاج الكيميائي ولا بأي حال من الأحوال . أشعر بنفسي على نحو شنيع .

المؤلف :

كان هنا وحيداً تماماً ، ولم يكن أحد يتحدث بلغته . رافقته زوجته إلى هنا ، ثم لم تعاود الظهور ثانية . كان ينشد الوحدة والبقاء مع نفسه . وكانت تسعده الأسطوانات التي أحضرها إليه فينغمس في الموسيقا : باخ ، باخ ، باخ ولا أحد سواه . كان يتصفح الجرائد الإيطالية بلا اهتمام ويطلب باستمرار أدب الرومانسية الألمانية المترجم إلى الروسية . كان معارفه في باريس قد أشاعوا بأن صحته تحسنت ، ولكن أي منتج ، وأي استوديو سوف يمول مخرجاً مريضاً على وشك الموت ...

كان كلانا يعرف كل شيء عن حالته الصحية ، وكنا نعرف بأننا لن نتمكن من تحقيق مخططنا ، وتصوير فيلم تسجيلي عن حياة الفنان في المنفى ، مثله .

مشهد رائع من الطبيعة الإيطالية .

تلال ، أشجار سرو .

المؤلف :

بدأ الأمر بشوق حزين إلى إيطاليا وإلى كل ما انجذبت روحه إليه في هذا البلد . بدأ برغبة في أن يشرع آخر المطاف ، من جديد ، بصنع الأفلام والحصول على بعض المال . لقد كانت يومياته الموسكوفية مليئة بالملاحظات حول ، بكم ولمن هو مدين ، وكان لهذه الملاحظات وقعاً مرعباً في نفسه . لقد عمل في شبابه مع بعثات جيولوجية استكشافية ، ها هو الآن يبحث عن بلد مليء بالأساطير والمناظر الطبيعية السحرية التي كانت روحه الرومانسية تنشدها دائماً .

مارينا تاركوفسكايا ، شقيقة المخرج :

إلتقينا جميعاً في بيته بشارع الموسفيلمو فسكايا . حضر الأقارب والأصدقاء وكنت أنا برفقة زوجي وابنتي ولم يخطر ببالي قط أن هذا هو اللقاء الأخير بيننا . وقد كان الأخير فعلاً . ولسبب ما لم نتمكن من توديعه إلى المطار . لقد سافر حتى يعمل ، وفي تلك الأمسية كان مشحوناً بالأفكار المتعلقة بالعمل وقلقاً بصدد سيناريو (الحنين) والمشاغل التي تنتظره في إيطاليا .. لقد أراد أن يعمل ، وعندما سافر لم يودعنا على أساس أنه لن يرانا ثانية ، إلى الأبد .

ارسني تاركوفسكي ، الإبن الكبير للمخرج :

أذكر ذلك اللقاء الأخير الذي استمر حتى وقت متأخر من الليل . وكان يوجد الكثير من الأقارب والأصدقاء بالإضافة إلى أولغ يانكوفسكي ومندوب عن التلفزيون الإيطالي . وفي الصباح رافقنا أبي إلى مطار شيرميتوفا ، ركب الطائرة المتوجهة إلى روما . كان اللقاء الأخير ، وبعد ذلك تحدثنا معه بواسطة الهاتف فقط .

دفتر يوميات تاركوفسكي .

مركب شراعي على الصفحة الأولى ...

المؤلف :

لقد ألصق هذا الشراع على الصفحة الأولى من يومياته الإيطالية . شراع تدفعه الرياح في اتجاه واحد فقط : إلى الأمام ، إلى الأمام رغم كل المتاعب التي لم تمكنه من تحقيق أفكاره . فخلال العشرين سنة الماضية قدم خمسة أفلام فقط حازت على الثناء والجوائز الدولية في كل

مكان إلا في بلده الذي كان يعني الكثير بالنسبة له ، حيث ضايقوه وأهانوه ، ثم سمحوا له بالرحيل المؤقت تلبية لدعوة إيطالية بإخراج فيلم مشترك .

منطقة بانّو — فينوني ، حوض سباحة قروسطي على أحد تلال توسكاني ، مكان لم يبرحه قط منذ ظهوره الأول فيه حيث أمضى أسابيع كاملة بين أصواته وأضوائه وألوانه ، وجعل منه مركزاً لفيلمه ، وذكره في يومياته .

من يوميات تاركوفسكي — المعلق :

ماذا سيكون لو أنهم قتلوا غورتشاكوف صدفة في الشارع ؟ ربما يموت إثر سكتة قلبية ؟ لقد كان مريضاً بالقلب . إننا نفكر بماذا يجب أن يبقى في الفيلم .. المجانيين والحصان ؟ لوحة « عذراء دل بارتو » ؟ بانو — فينوني مع المرض والحلم وإنسان على دراجة ؟ هل ستكون البداية في الفندق ؟ في بانو — فينوني ؟ حوض السباحة هنا مهجور ومهمل ومتواضع إلى حد ما . كل شيء سوف يدور في الفندق حول حوض السباحة ، وهذا يعني ضرورة إعداد جو المكان بكل تفاصيله .

ماوريتسو بانتشيتي ، صاحب فندق لاتمب :

جاء إلى هنا وصور لأول مرة عام ١٩٨١ . وفي الربيع التالي عرض التلفزيون الإيطالي هذه المادة . ثم عاد في الخريف من أجل تصوير ذلك الفيلم المسمى بـ (الحنين) ، والذي صور قسماً كبيراً منه في فندق لاتمب حيث كان ينزل في الغرفة رقم ٣٠ . إننا نقدره عالياً ونحترمه كثيراً . عاش بتواضع ، وكان متفهماً وبسيطاً ، وهي صفات لم أرها في أناس من مستواه . كان صديقاً لي . كان صديقاً وأخاً في الوقت نفسه .

صورة تاركوفسكي على خلفية منظر طبيعي إيطالي .
توسكاني ، التلال ، المعابد .
صور التقطها تاركوفسكي في إيطاليا :
مناظر طبيعية ، بيوت ، حقول ، بقرة جاثمة قرب
السرايا ، دمية ملقية في المزبلة ، تمثال
ملاك مغطى .

المؤلف :

بواسطة آلة التصوير الفوري أخذ يصور المشاهد الطبيعية في إيطاليا ، وكان معظمها يحمل بصمات الزمن الماضي .

مقتطفات من تاركوفسكي — المعلق :

« ماذا يعني الفن ؟ الخير أم الشر ؟ أهو من الله أم من الشيطان ؟ من قوة الإنسان أم من ضعفه ؟ ربما أن الفن ضمان لوحدة الإنسانية ولوحة الهارمونية الإجتماعية ؟ هل تكمن مهمته هنا ؟ إنه كإعتراف بالحب ، بالحاجة الذاتية إلى الآخرين ، إنه رسالة ، فعل غير مدرك يعكس معنى الحياة وحب التضحية .. » .

على الشاشة مناظر طبيعية لإيطاليا
ولوحة « عذراء دل بارتو » لفنان عصر
النهضة بيرو دلافرنشيسكي . والموجودة
في فيلم (الحنين) .

مقتطفات من تاركوفسكي — المعلق :

« العمل الفني هو الشيء النزيه الوحيد الذي أوجدته الإنسانية .

وربما أن معنى الوجود الإنساني يكمن في خلق أعمال فنية ، وفي أفعال فنية نزيهة » .

من يوميات تاركوفسكي – المعلق :

غالباً ما أفكر فيما إذا كنا محقين من خلال التأكيد على أن الإبداع الفني هو حالة الروح . لماذا ؟ ربما لأن الإنسان يطمح إلى محاكاة الخالق ؟ ولكن أليست محاولة محاكاة الخالق الذي نعبده مثيرة للضحك ؟ إن واجبنا تجاه الله يتمثل في أن نستخدم الحرية الممنوحة لنا من أجل صراعنا مع الشر الكامن فينا . واجتياز العوائق على الطريق المودي إلى سيدنا ، والإرتقاء روحياً والتغلب على كل ما هو سفلي فينا . ساعدني ياربي ، أنعم علي بالمعلم ، لقد أتعبني انتظاره .

صور لأندريه تاركوفسكي التقطت أثناء تصوير
(الحنين) . نراه يتابع التصوير ، يشير بيده
إلى شيء ويشرح أمراً ما .

مقتطفات من تاركوفسكي – المعلق :

« لقد حاولت ألا يتضمن سيناريو (الحنين) ما هو زائد وثانوي قد يعيقني على حل المهمة الأساسية وهي التعبير عن حالة الإنسان الذي دخل في تناقض عميق مع العالم ومع نفسه ، والذي لا يستطيع تحقيق التوازن بين الواقع والهارمونية المنشودة ، والذي لا يعاني فقط من الحنين الناتج عن البعد الجغرافي عن الوطن ولكن من حزن عميق بسبب انعدام توحد الوجود . لست راضياً عن السيناريو حتى الآن ، فلا زالت الوحدة الميتافيزيكية المحددة غير متجلية في النهاية .

مشهد من فيلم (الحنين) . مونولوج دومينكو

على حصان تمثال ماركوس إفريلي في روما .

يؤدي الدور الممثل السويدي ارلند يوزفسن :

أين أنا إن لم أكن في الواقع أو في تخيلاتي ؟ سأعقد مع العالم اتفاقية جديدة . لتسطع الشمس في الليل ويتساقط الثلج في آب ! إن العظيم قصير أجله ، والصغير مستمر . يجب أن يتوحد الناس ولا يبقوا منفصلين . يكفي أن نتأمل حتى ندرك بأن الحياة بسيطة ، ويجب فقط العودة إلى النقطة التي أقدمتم فيها على الطريق الخاطىء . يجب العودة إلى منبع الحياة وعدم تعكير الماء . أي عالم هذا إذا كان المجانين يصيحون بكم بأنكم يجب أن تخجلوا من أنفسكم ؟ ! والآن ، لتصدح الموسيقا!...

مقابلة مع ارلند يوزفسن :

منذ اليوم الأول تكون لدي انطباع بأننا على علاقة طيبة . لم نكن نتحدث بلغة واحدة مشتركة . كان كلانا يعرف قليلاً من الإيطالية ، لم يكن يتحدث بالإنكليزية ولم أكن أتحدث بالروسية ، وبالطبع لم يكن يعرف السويدية . لكن مطالبه كانت واضحة تماماً وكنا نتفاهم بواسطة الأعين والحركات . لم يكن ممكناً أن تحول نظراتك عنه كما يحدث غالباً أثناء الحديث مع الآخرين . كان يجب النظر إلى وجهه طوال الوقت ، وكان بارعاً جداً في العرض والأداء . وقادراً على توجيه تصرفات الآخرين . دون أن يفرض شيئاً على أحد . لقد أحب عمله ، وكان يقدم للممثل اقتراحات وملاحظات وكأنما يحدد له إطاراً معيناً يستطيع أن يتحرك داخله بحرية . كان يلهم الممثل . أما بالنسبة لفيلمنا الأول المشترك فقد كان التمثيل صعباً لانني أديت شخصية بطل مبالغ فيه وكنت قد تعودت سابقاً على أن آخذ من الشخصية قدر الإمكان .

أما هو فلم يكن بحاجة إلى الكثير من الشخصية ، وأراد يحتفظ بالغموض وفي الوقت نفسه أن يقدم الكثير للمتفرج ويؤثر عليه ويثير فضوله دون أن يقول الكثير من خلال الشخصية والمواقف .

مشهد من فيلم (الحنين) . غورتشاكوف — يؤدي
دوره الممثل أولغ يانكوفسكي — يدخل غرفته
في الفندق ببانو — فينوني ، يقترب من النافذة ،
يفتح درفتيها . تطل النافذة على جدار أصم ،
يتساقط المطر .. يستلقي غورتشاكوف على السرير ،
يستلقي طويلاً ، يظهر كلبه الأسود ويقبع عند قدميه .
وتقترب الكاميرا ببطء شديد من غورتشاكوف ...
صورة أندريه في موسكو وهو يتنزه مع كلبه ...
لقطات من فيلم (الحنين) تصور ذكريات غورتشاكوف
الروسية .. منظر طبيعي روسي . ضباب فوق النهر .
غورتشاكوف في طفولته ، يقف مع أمه ، ثمة حصان
أبيض في عمق اللقطة ، والبيت الريفي ، إنه الوطن ...

ويتابع ارلند يوزفسن :

كأنما كان يتصيد طوال الوقت . كان يترصد تعبير وجه الممثل وتعبير الطبيعة أيضاً . كان يستطيع مثلاً أن يقف لمدة طويلة دون حراك أمام حائط مليء بالرموز وآثار الزمن ، حائط له تاريخه ، وأن يكتشف فيه سمات الزمن الخفية . كان يبحث عن شيء لا أعرفه . وأحيانا في التصوير الخارجي ، عندما يكون الماء قريباً — وكان يحب الماء كثيراً — يقوم بتحويل الجداول والأنهار الصغيرة ويشكل بنفسه منظراً طبيعياً

جديداً . كان في الطريق دائماً ، يبحث عن مواضيع معينة ، يتعلم شيئاً ويبدع فناً في آن واحد .

سانت فيتورينو ، مكان تصوير أحد مشاهد
فيلم (الحنين) . يتدفق الماء بين الصخور ،
بقايا معبد قديم . . .

مقتطفات من تاركوفسكي – المعلق :

« عندما شاهدت مادة الفيلم المصورة لأول مرة أصبت بالدهشة لقتامة اللقطات . كانت المادة متوافقة مع مزاج الروح وحالتها السائدة عندما صورنا ، رغم أنني لم أضع أمامي مثل هذه المهمة أبداً . ومع ذلك فإنني أميل جداً إلى أن الكاميرا ، رغم نواياي المخططة بدقة ، استجابت أثناء التصوير مع حالتي الداخلية . استجابت لفراق الأسرة الطويل والمعذب ، لفقدان ظروف الحياة المألوفة ، لأساليب العمل الجديدة بالنسبة لي ، للغة الغريبة عني . كنت مندهشاً وفرحاً معاً إذ أن النتيجة الماثلة أمامي على الشاشة أثبتت تصوراتي أنه يمكن بواسطة الفن السينمائي الحصول على بصمات الروح الإنسانية الفريدة في تجربتها والتي ليست ثمرة لعبة عقل عقيمة وإنما هي واقع لا خلاف عليه .

مشهد من فيلم (الحنين) تم تصويره في سانت
فيتورينو : شعلة نار صغيرة ، زجاجة فودكا ،
كأس بلاستيكي ، مجلد أشعار أرسني تاركوفسكي .
غورتشاكوف يصب الفودكا في الكأس ويشرب ،
ثم يهذي في الماء ويقول :

يجب أن أرى أبي . توجد لي سترة في الخزانة هناك ، معلقة منذ

ثلاث سنوات . وعندما أصل موسكو سوف أرتديها مباشرة ، ولن أخرج إلى أي مكان ، ولن أرى أحداً . . .

الشاعر أرسني تاركوفسكي ، والد المخرج ، يقرأ أشعاره :

عندما شرعت الدفتر ، تعلمت العشب ،
وبدأ العشب ، مثل الناي ، يصدح .
اصطدت توافق الصوت واللون ،
وعندما أنشد اليعسوب لحنه
ماراً بين المقامات الخضر ، كالمذنب
عرفت ، أن أية قطرة ندى ، هي دمعة .
عرفت أن في كل وجه ، مقلة كبيرة ،
وفي كل قوس قزح ، جناح يعسوب مشرع .
يعيش على كلمات الشاعر الدافئة ،
وأعلنت السر لآدم بأعجوبة .
أحب عملي المعذب هذا ، بناء
الكلمات الموثقة بنورها الخاص ، وسر
المشاعر الغامضة والتفسير البسيط للعقل —
وفي كلمة الحقيقة تراءت لي الحقيقة ذاتها ،
وكان لساناً محقاً ، مثل تحليل طيفي ،
والكلمات متناثرة عند أقدامي .
وأقول أيضاً : كان محدثي محقاً ،
سمعت في ربع الصخب ، ورأيت في كامل النور ،
ولكن لم أذل الأقارب ، والناس ،
ولم أحزن الأرض الأم باللامبالاة ،

وما دمت أعمل على الأرض ، متلقياً
هبة الماء البارد والخبز الأسوأ
فإن سماء لا نهاية لها تقوم فوقي
وفي يدي تتساقط النجوم .

نص القصيدة الألماني على خلفية رسمة
أندريه : شجرة وصليب أرثوذكسي على القبر .
لقطات من فيلم (الحنين) : عبور غورتشاكوف
في حوض القديسة كاثرين وهو يحمل بيده
شمعة مشتعلة تكاد تنطفىء . لكنه يحميها
باليد الأخرى ، وبعد جهد مضن يصل إلى
نهاية الحوض ، يثبت الشمعة ، يهوي
بلا حراك ، ويهرع الناس إليه .
صور من ألبوم تاركوفسكي العائلي . أندريه
الصغير نائم ، يقف مع أمه ، ومع والديه .
وجهه الضاحك وهو يرتدي زياً تنكرياً ،
أمه في شبابها ، تجفف الغسيل عند النهر ،
وترتدي قميصاً أوكرانياً على خلفية أشجار البتولا .

مقابلة مع تاركوفسكي :

« لقد تغير وجه العالم ولا أحد يجادل في هذا . لكنني أتساءل كيف أمكن خلال ألف سنة أن يهوي العالم إلى وضع درامي بشع مماثل . أعتقد أنه يجب على الإنسان تغيير عالمه الداخلي الخاص قبل تغيير العالم المحيط به . وهاتان العمليتان يجب أن تمضيا بشكل متزامن دون التغاضي

عن باقي المشاكل الأخرى أثناء التطور الهارموني . إن أسوأ خطأ نرتكبه الآن هو أننا نريد تعليم الآخرين بينما لا نرغب نحن أنفسنا بالتعلم . ولهذا يصعب القول أنني سأستطيع ، من خلال فني ، أن أغير شيئاً . فمن أجل إيجاد وسيلة لتغيير العالم ينبغي علي أن أتغير وأصبح أكثر عمقاً وروحية ، وربما أستطيع بعد ذلك أن أقدم فائدة ما ، أما إذا كنا لا نشعر بأنفسنا عالية بدرجة روحية كافية ، فكيف لنا أن نأمل بإحداث التغيير .. » .

صورة تاركوفسكي منعكسة على المرآة .
ونرى على الشاشة بقايا المعبد القديم في
سان غاليانو حيث تم داخله تصوير المشهد
الأخر في فيلم (الحنين) :
منظر طبيعي روسي مستلهم من طفولة غورتشاكوف ،
واقع ضمن جدران معبد إيطالي . . .

مقتطفات من تاركوفسكي — المعلق :

« أردت في هذا الفيلم أن أتحدث عن الشكل الروسي للحنين ، عن حالة الروح النموذجية لأمتنا والتي تتملكنا نحن الروس عندما نكون بعيدين عن الوطن . إنني أرى في هذه المهمة واجبي الوطني كما أفهمه وأشعر به . أردت أن أتحدث عن صلات الروس بجذورهم الوطنية ، بماضيهم وثقافتهم وأرضهم وأهلهم وأصدقائهم ، عن تلك الصلة العميقة التي لا يستطيعون الإنفصال عنها طيلة حياتهم وحيثما تلقي بهم الأقدار . إن الروس يصعب عليهم التكيف والتأقلم مع ظروف الحياة الجديدة ، ويؤكد مجمل تاريخ الإغتراب الروسي أن الروس « مهاجرون

سيئون » كما يقال عنهم في الغرب . إن عدم قدرتهم المأساوية على التمثل ومحاولاتهم الخرقاء لإستيعاب أسلوب الحياة الجديدة معروفة تماماً . هل كان سيخطر ببالي أثناء العمل على فيلم (الحنين) أن حالة الكآبة واليأس التي تخترق هذا الفيلم سوف تصبح قدر حياتي الخاصة ، وأنني الآن وإلى آخر أيامي ، سوف أعاني من هذا المرض الصعب ، الحنين ؟

مقابلة مع تاركوفسكي :

« .. شعرت فجأة ، ولأول مرة ، أن السينما قادرة على التعبير بدرجة كبيرة عن حالة المؤلف الروحية . . فيما مضى لم أكن أعتقد هذا ممكناً ... » .

على الشاشة مدينة روما ، شارع مونسراتو ،

البيت الذي كان يسكنه تاركوفسكي .

المؤلف :

روما . المحطة الأولى . يعيش في شارع مونسراتو مع زوجته لاريسا التي انضمت إليه في أيلول عام ١٩٨٢ ، ومن يومياته لعام ١٩٨٤ يتضح أنه قلق . . .

من يوميات تاركوفسكي — المعلق :

٢٥ أيار — يوم سيء للغاية . أفكار مزعجة . رعب . لقد وقعت ! لا أستطيع أن أعيش في روسيا . وهنا أيضاً لا أستطيع .

٢٦ أيار — يجب أن أسافر في نهاية الشهر إلى ميلانو لمقابلة أبادو .

إتصل أحدهم من برلين وعرض إخراج (الهوفمانيانا) . طلبت خمسين ألف دولار نقداً . لا أدري ربما كان قليلاً ؟ أما في موسكو فإن الإشاعات تنتشر بأنني قد هزمت مهرجان كان . إنها القطرة الأخيرة ، لا سمح الله !

٢٧ أيار — تحدثت هاتفياً مع موسكو . لقد انتشرت الإشاعات بأنني فشلت في « كان » . ياللتسميم الشرير .

٣٠ أيار — اتصل فرانكو وقال إنه لم يجد شقة خارج المدينة بعد . لا أعرف ماذا أفعل ؟ سوف نبقى من جديد دون سقف فوق الرأس .

٢ حزيران — عدت اليوم من ميلانو وقد خارت قواي تماماً . إلتقيت مع أبادو . خطرت ببالي أفكار جديدة لكنني مرهق . لم نجد شقة حتى الآن . يجب أن نتخذ قراراً ونتصرف بشكل ما . لكنني لا أعمل شيئاً ، أنتظر .

مهرجان كان . أيار عام ١٩٨٤ . يتجمع حشد المراسلين
عند مدخل قصر الأمة حيث تعرض أفلام المهرجان .
يتقدم « النجوم » ، ويتخذ جيرار ديباردو وضعيات
أمام عدسات المصورين ... مراسم تقديم الجوائز
للفائزين : يقدم أورسون ويلز جائزة « للإبداع ككل »
إلى المخرج الفرنسي المخضرم روبير برسون ، وعن فيلمه
(النقود (. يصعد المخرج السوفيتي أندريه تاركوفسكي
إلى المنصة ويقدمون له جائزة مماثلة عن فيلم
(الحنين) . ويبدو واضحاً أن تاركوفسكي غير راض .
يقترب من الميكروفون ، يشكر بجفاء ، ويغادر مع برسون .

المؤلف :

ماذا حدث في « كان » ؟ لقد كان تاركوفسكي بعيداً عن صخب سوق المهرجان ، لكن « السعفة الذهبية » كانت تهمه جداً .

من يوميات تاركوفسكي — المعلق :

مازلت لا أتحكم بنفسي جيداً حتى أستطيع إيجاد الكلمات لوصف ما حدث . كل شيء كان مخيفاً ويمكن معرفة التفاصيل من الصحافة التي كتبت عن المهرجان كثيراً ، وأنا أحتفظ بهذه المقالات . إنني متعب للغاية . لقد ترك الفيلم انطباعاً عميقاً ونال ثلاث جوائز مختلفة . تلقيت التهاني . أما بوندر تشوك فكان ضد الفيلم طيلة الوقت ، لقد أرسلوه إلى « كان » خصيصاً حتى يشطب فيلمي من القوائم ، مع أن كل السينمائيين القادمين من الإتحاد السوفيتي أكدوا لي أن بوندر تشوك سيكون مخلصاً ، لكنه اتضح لي أنهم أرسلوه عمداً حتى يسيء إلي ويفعل ما بوسعه كي لا أستلم أية جائزة يكون من شأنها تقوية حظوظي للعمل في الخارج . لقد أساء بوندرتشوك كثيراً ، وكذلك برسون الذي أعلن أنه يريد السعفة الذهبية ولا شيء سواها ، ولهذا اضطررت أن أعلن الشيء نفسه في المؤتمرات الصحفية من أجل أن تكون فرصنا متساوية أمام لجنة التحكيم .

المؤلف :

وهكذا فقد صدمته بعمق حقيقة أن برسون ، الذي يقدره أكثر من أي مخرج آخر ، أصبح هنا منافساً له . وفي النتيجة فإن أحداً منهما لم ينل الجائزة الأولى وكانا مرغمين على الموافقة على استلام الجائزة الممنوحة تقديراً للإنجازات الإبداعية . إن مشهد تسليم الجوائز مع برسون وويلز يقدم تصوراً حقيقياً عن هذا الفشل المزعج .

مقابلة مع تاركوفسكي :

« لا أعرف إلى أي حد يعرفون هنا في الغرب عما حدث لنا خلال السنوات الأخيرة ؟ أخشى أن القليل فقط يعرفون . أريد أن أتطرق إلى هذا الموضوع . عندما عملت في إيطاليا على فيلم (الحنين) لصالح التلفزيون الإيطالي ، لم يخطر ببالي قط أن أبقى في الغرب بعد انتهاء العمل ولا أعود إلى الإتحاد السوفيتي . لقد قامت قيادتنا ، وخصوصاً لجنة السينما من خلال شخص محدد اسمه يرماش ، بفعل كل شيء ، ليس فقط من أجل قطع العلاقات معنا ، بل وحرماننا أيضاً من إمكانية العودة إلى الوطن . لقد انجزنا الفيلم وحصلنا على إذن بالسفر إلى « كان » وعرضه ضمن المسابقة . لكن لجنة السينما الحكومية أرسلت بوندر تشوك حتى يكون عضواً في لجنة التحكيم عن الجانب السوفيتي . وقد تم هذا رغماً عن رئيس لجنة التحكيم ومدير المهرجان وتحت إلحاح الجانب السوفيتي الذي لم يشارك في مهرجان عام ١٩٨٣ . وكان واضحاً لي أن وصول بوندر تشوك لم يكن صدفة ، وهو الذي من كراهيته لي يشحب وجهه ويغشى عليه لدى سماعه اسمي . لقد أدركت أنه جاء ليسمم حياتي بأية طريقة ، ثم عرفت أنه يقاتل ضد الفيلم حتى لا ينال أية جائزة ولا تتم مناقشته نهائياً داخل المهرجان . لقد شعرت بالدهشة والإهانة ، فأنا صورت فيلماً عن إنسان يشعر بالحنين إلى وطنه البعيد عنه ولا يستطيع أن يعيش من دونه ، ومع ذلك حاولت لجنة السينما الحكومية أن تفعل كل ما يمكن حتى تحط من قيمتي أمام السينمائين والجمهور والصحافة في الغرب ، وأدركت عندئذ أنه في حال عودتي إلى الإتحاد السوفيتي فسوف أبقى بلا عمل إلى الأبد ، وأنا قد اعتدت على البقاء بلا عمل لفترات طويلة ... » .

على الشاشة : اندريوشا ، ابن تاركوفسكي الصغير ،
مع جدته في إيطاليا .
بحيرة قريبة من موسكو ، عشب وبيت على ضفاف البحيرة .
ومن جديد نرى الموكب الجنائزي يعبر شوارع باريس .
نسمع قداس الميت . .
شقة في شارع بيوفي دي شافان في باريس
حيث أمضى تاركوفسكي آخر أيامه . يجتمع أهله
وأصدقاؤه بعد الإنتهاء من الدفن .
قرية إيطالية صغيرة تدعى سان غريغوريو .
منظر عام لهذه القرية الجبلية . بيت كانت
تسكنه عائلة تاركوفسكي ، غرفة ، سرير ، نافذة
تشرف على الأسطح القرميدية . .

المؤلف :

سان غريغوريو ، قرية جبلية صغيرة تبعد حوالي خمسين متراً إلى شرق روما . إنها المحطة التالية في حياته . عزلة كاملة . يريد أن يشتري بيتاً هنا أشبه ببرج قديم آيل للسقوط معزول عن العالم بحديقة .

تمضي الكاميرا في أزقة القرية وتستعرض
وجوه السكان المحليين المختلفة . . نساء ، رجال .
منظر من نافذة شقة تاركوفسكي .
من يوميات تاركوفسكي – المعلق :

٦ حزيران عام ١٩٨٣ ــ الشقة تافهة وصغيرة جداً . المطبخ متداع .. ولكن ما العمل ؟

١١ حزيران ــ انتقلنا إلى سان غريغوريو لتكون قريبين من البيت الذي نريد شراءه .

١٢ حزيران ــ نشعر أنا ولاريسا بالتعب هذه الأيام . لم نتمكن بعد من تفريغ جميع الحقائب والصناديق .

المؤلف :

كانت الشهور التي أمضاها في سان غريغوريو زمناً مليئاً بالإبداع والعمل . وكان قد تلقى عرضاً من معهد السينما السويدي لمعالجة سيناريو قديم له بعنوان (الساحرة) والذي أصبح (القربان) فيما بعد . توجد لديه أفكار كثيرة : هاملت ، القديس انطونين ، الهوفمانيانا . . . . إنه يريد إفساح المجال لكل ما لم يستطع تحقيقه خلال السنوات الماضية ، ولكن هنا في الغرب ، دائماً ، تضغط المشاكل المالية .

يتحدث أحد السكان المحليين ، عامل البناء البرتو بربيري :

كان يزورني دائماً ، كان يأتي مثلاً ويقول : « لنذهب إلى مكان ما » . ونركب السيارة وننطلق إلى الجبال أو نذهب لجمع ثمار العليق وقطف الأزهار .. أراد أن يبتعد عن الناس ، أن يعيش منعزلاً . . .

لكنه كان يلتقي بأسرتي أحياناً لاننا كنا صديقين وأثناء مروره بالقرية كان يتبادل التحية مع الجميع ، حتى الأطفال . وذات مرة أراد أن يشكل فرقة موسيقية للقرية وقال لي إنه يحب الموسيقا كثيراً . بعد ذلك رحل عن القرية وانتهى كل شيء .

لقد أراد أيضاً أن يبتدع أزياء مبتكرة للعازفين ، وأن يعمر بيتاً هنا ووعدته أن أعمل لديه . . كان يريد بيتاً صغيراً جداً .

يظهر على الشاشة تمثال ملاك .

منظر طبيعي ، سماء متكدرة وغيوم تتخللها أشعة

الشمس بين الحين والآخر .

مقتطفات من تاركوفسكي — المعلق :

« كم أرغب بالراحة أحياناً والتطلع إلى أفق آخر فيما يتعلق بمعنى الوجود الإنساني . لقد كان الشرق دائماً أقرب من الغرب إلى الحقيقة الخالدة . لكن الحضارة الغربية أغرقت الشرق بمطالبها الحياتية المادية . إن الغرب يزعق : « إلى هنا ، هذا أنا ، أنظروا إلي ! اسمعوا كيف أستطيع أن أتعذب وأحب ! أي تعيس أو سعيد أستطيع أن أكون ! أنا ! أنا ! أنا ! ! أما الشرق فلا يقول شيئاً عن نفسه ، إنه يتلاشى كلية في الله ، في الطبيعة ، في الزمن ، ثم يجد نفسه ثانية في كل شيء . إنه قادر على إكتشاف كل شيء في ذاته .. » .

صور لأندريه تاركوفسكي في أوروبا .

إنه صامت ، غارق في نفسه ، يتأمل .

يتابع ارلند يوزفسن حديثه عن تاركوفسكي :

إنسان غريب لكنه كان قريباً إلي جداً . إنسان تتملكه رغبة خالدة في خلق العالم . إنسان يحمل في نفسه دائماً شحنة إبداعية تبدع المطر والغيوم وتعابير الوجوه الإنسانية . أثناء حضوره كان يمكن الإقتراب من روعة الحياة نفسها . كان يمرح ويضحك ويُعد الألعاب . أحب نفسه وجسده ووجهه . عرف كيف يعبر جيداً عن ذاته لانه كان

إنساناً متفتحاً وساذجاً مثل الكثيرين من أهل الفن ، لكنه في الوقت نفسه كان إنساناً مبدعاً وملغزاً . كان يوجد عنده حنان خاص بحيث يستطيع أن يقترب من الإنسان بكل طيبة ويلامس أعماقه .

نشاهد صوراً مختلفة لتاركوفسكي الشاب :
في الحقل مع منصة الرسم ، يجلس على جذع
شجرة أثناء البعثة الجيولوجية ، يصطاد
السمك في قرية روسية ، يبتسم راضياً عن
صيده . . .
ثم نراه على خلفية ديكورات البيت الريفي
أثناء تصوير (المرآة) ، يجلس في الغابة
تحت شجرة . .

المؤلف :

لندن ، أيلول عام ١٩٨٣ ، دار الأوبرا الملكية كوفنت غاردن . لقد جاء كلا ديو أبادو إليه وطلب منه أن يخرج أوبرا (بوريس غودونوف) لموتسورسكي ، فوافق بمحبة .

قاعة مسرح الكوفنت غاردن . صور مختلفة
تصور مراحل العمل على إخراج أوبرا
(بوريس غودونوف) . نرى تاركوفسكي
والمايسترو كلاوديو أبادو والممثل روبرت
لويد مؤدي دور القيصر بوريس .

مقابلة مع كلاوديو أبادو :

لم أر في حياتي قط مخرجين مثل تاركوفسكي . جاء إلى البروفة الأولى مثلاً وقال : « أسمعني كيف ستؤدي هذا المشهد موسيقياً » لم يقل أبداً : « يجب أن تفعل هذا أو ذاك » . سألته : « ما هو الموقف ؟» أجاب : « أريد أن أسمع أولاً » . قدمنا المشهد موسيقياً ، وعندئذ قال ببطء شديد : « أعتقد أنه يجب أن يكون هكذا وهكذا . . . » . وفي اليوم التالي أدى كل شيء على نحو مختلف تماماً ، كان يغير دائماً ، ودائماً تأتي النتيجة أفضل . كان يرتجل كل شيء ولكن مع أفكار واضحة تماماً . كان يعبد الموسيقا ، وهذا أمر نادر عند المخرجين ، مع الأسف .

مشاهد من أوبرا (بوريس غودونوف)

من إخراج تاركوفسكي .

انكلترا ، إحدى ضواحي لندن ، فيكهرست رود .

تتحدث الصحفية إيرنا برسنا :

الوصول إلى تاركوفسكي لم يكن سهلاً ، حاولت أن أصل إليه بطرق غير مباشرة وبواسطة مساعديه ، قمت بإجراء مكالمات هاتفية طويلة إلى أن اتضح شرط واحد أخيراً : تاركوفسكي يريد نقوداً . إنه لا يرغب بإعطاء مقابلات مجانية ويطلب حوالي ٨٠٠ فرنك سويسري . لم يكن المبلغ بحوزتي لكن أحد الأصدقاء ساعدني فتوجهت إلى لندن ووصلت متأخرة قليلاً إلى أحد البيوت التقليدية في ضواحي لندن . قرعت الجرس وفتح لي الباب شخص متوسط القامة ، جاف جداً في معاملته ، متدثر بغطاء صوفي مخطط . وقال إنه لم يكن ينتظرني على الإطلاق ولا يرغب بالتحدث إلي . وضعت النقود على الطاولة واضطر

تاركوفسكي لان يتحدث . لقد أهانوه ، ولهذا كان يشعر بالكراهية تجاه الجميع . بقي متدثراً بذلك الغطاء الصوفي طيلة الوقت وقال إنه مريض ولا يقيم أيةعلاقات مــع الصحفيين لان مهنة الصحافي تعاني نقصاً وعيباً ، وأن كل ما يستطيع قوله قد قاله فعلاً في أفلامه ، ثم سألني لماذا لا أجلس في منزلي ، قرب زوجي ، مثلما ينبغي على المرأة الحقيقية والطبيعية .

لا أدري بما شعرت آنذاك .. وعلى الرغم من أنني أجري مقابلات كثيرة ذات طابع تشخيصي ، بصفتي عالمة نفسانية ، إلا أنني قلت لنفسي بأنه يجب أن أقطع له لسانه . وقد اخترت للحديث الجانب المتعلق بالنساء والعلاقة بين الرجل والمرأة ، وقلت له منذ البداية إنني لم أجيء إلى تساركوفسكي كصحفية ، بل كإنسانة تشعر نفسها قريبة إليه بفضل أفلامه . زال تجمده بطريقة ما وعندئذ بدأت هجومي وقلت له إن المرأة في أفلامه تفتقد إلى ديناميكيتها الخاصة بها ، وأنها مجرد قمر يدور في فلك الرجل ، ومجرد قوة حب له لا تملك الحق بأن تحيا إنسانة مستقلة . ومن جديد بدأ تاركوفسكي يطرح أفكاره الأبوية الراديكالية ، قال إن المرأة لا تملك عالمها الداخلي الخاص ولا يجب أن تملكه ، ولكن يجب أن ينوب عالمها الداخلي في عالم الرجل ويجب على الرجل أن يحفظ عالمه الداخلي . . دخلت في صراع معه ... لكنني شعرت فجأة أن تاركوفسكي كان يطالب المرأة بذلك الذي لم يكن هو نفسه قادراً على تقديمه . وقد اعترف بأنه يصعب عليه الحب والتضحية بنفسه ، ولكن المرأة تبقى رمز الحياة وأسطورة تمثل كل ما هو رائع وطيب ، إنها وحدها قادرة على الحب والتضحية ، ويجب أن تبقى كذلك .

لقطات من فيلم (الحنين) . حلم يتراءى
لغورتشاكوف ، صور رمزية حول جوهر
المرأة التي تمثل استمرار الحياة وديمومتها .

محاضرات تاركوفسكي في كاتدرائية سان جيمس
في لندن :

الكاهن : من أين تستمد قوتك الروحية التي تمثل منبع نشاطك الإبداعي ؟ أين تكمن جذورك ؟

تاركوفسكي : جذوري تكمن في أنني لا أحب نفسي ولست معجباً بها .

الكاهن : لكن هذا ليس جواباً على سؤالي ؟ !

تاركوفسكي : إنني أستمد قواي الروحية من هذه الجذور وهي تجعلني ألفت إهتمامي إلى أشياء أخرى وتساعدني على الخروج من نفسي وتمكنني من العثور على قوى ليست في داخلي بقدر ما هي فيما يحيط بي من كل الجهات . ولهذا لا أستطيع أن أقول إنني أستمد القوة من نفسي .

برلين . أنقاض تماثيل ـــ صورة لتاركوفسكي
عند هذه الأنقاض وأخرى قرب جدار برلين .

المؤلف :

يصل تاركوفسكي إلى برلين الغربية في نهاية عام ١٩٨٣ تلبية لدعوة مؤسسات ثقافية مختلفة ، يقدم تقريراً ، يشارك في المناقشات ، يعيش في منطقة غلينيكا بعيداً عن المدينة التي بقيت غريبة عنه . .

مقابلة مع تاركوفسكي :

« برلين مدينة محطمة تماماً ، محطمة بشكل فظيع ، لا تزال توجد فيها بعض الأبنية القديمة . المدينة ثقيلة على قلبي ، إنها ليست برلين التي كانت في وقت سابق ، إنها برلين جديدة يطفو في هوائها إحساس بأن الحرب هنا لم تنته بعد . هذا هو الإحساس والمناخ النفسي . الحرب لم تنته .

تتحدث لاريسا تاركوفسكايا ، زوجة المخرج :

لم يستطع تحمل هذا الجدار . كان الأمر صعباً عليه من الناحية العاطفية وأثر بالتالي على مشاكلنا الخاصة . لقد كان جداراً بيننا . والإنطباع هو شيء خاص دائماً ، وكل شيء يعتمد على المزاج الذي يتملكك عندما تصل إلى مدينة ما . لقد كانت له ردة فعل عاطفية تجاه المدينة ، وبالإضافة إلى هذا كان يؤكد دائماً بأن برلين حقل بيولوجي ثقيل جداً وأنه يشعر بكل أضرار وضغوط ما بعد الحرب ، يشعر بها من خلال جلد جسده الخاص ، وتسبب له مضايقات أثناء العمل . لقد قال إنه لا يستطيع العيش في برلين بشكل دائم ، وإن الحياة لا تناسبه هنا . لم يستطع أن يكتب شيئاً ، كان متوتر الأعصاب . .

صور تاركوفسكي في برلين . يجلس في أحد المقاهي .
تستعرض الكاميرا مناظر كاسبار دافيد فردريك الطبيعية ،
نرى قلعة شارلوتنبورغ وحديقتها وممراتها
ونوافيرها وتماثيلها ، نسمع أصوات العصافير .

المؤلف :

غالباً ما تنقذه من هذه المدينة زيارة متاحفها وقلعة شارلو تنبورغ .

ويساعده حبه القديم لفن وأدب الرومانسية الألمانية على استعادة جاهزية إبداعية جديدة . في موسكو كان قد كتب سيناريو عن هوفمان ويريد أن يصور الهوفمانيانا في شارلوتبنورغ ، لذلك يحدد أثناء نزهاته مواقع التصوير المقبل ، ولكن السويد أولاً ، وفيلم (القربان) الذي يشغله منذ سنوات .

مقابلة مع تاركوفسكي :

« ... ماذا يعني الفن ؟ هل يخدم تطور الفن الروحي أم أنه مجرد غواية ؟ لقد اعتقد تولستوي أنه من أجل خدمة الناس وحتى يكون الإنسان شخصية راقية روحياً ، لا يجب ممارسة الفن ، بل إصلاح النفس . وعندئذ فقط يكون الإنسان قادراً على التضحية بنفسه . إنه موضوع مهم جداً وسوف أتابعه في أفلامي القادمة .. »

على الشاشة : بحر البلطيق ، جزيرة غوتلاند .
يلمع البحر ، يصرخ النورس ، تمضي سيارة
المصح العقلي ببطل فيلم (القربان) ..
منظرطبيعي للجزيرة . شجرة وحيدة على الشاطىء .

المؤلف :

يختار جزيرة غوتلاند القريبة من روسيا موقعاً لتصوير فيلمه . إن المنظر الطبيعي هنا يشبه الذي في الأفق .

مقتطفات من تاركوفسكي — المعلق :

« يتحدث الفيلم عن التالي : إذا لم نكن نريد أن نتحول إلى أناس مرفهين وحمقى استهلاك يتوجب علينا أن نرفض الكثير ، وأن نبدأ بإصلاح أنفسنا . لكننا وبكل طيبة خاطر نلقي الذنب على الآخرين

وعلى المجتمع والأصدقاء ، ونجنب أنفسنا ذلك ، بل إننا نريد أيضاً أن نعلم الآخرين ونقرأ محاضرات عن كيفية سلوكنا ، نريد أن نصبح أنبياء دون أن يكون لنا الحق بذلك ولأننا لا نهتم بأنفسنا ولا نسمع نصحائنا الخاصة . ثمة سوء فهم مأساوي يحدث عندما يقال : « هذا إنسان جيد » . ماذا يعني الإنسان الجيد اليوم ؟ يصبح الإنسان جيداً عندما يعرف أنه جاهز للتضحية بنفسه ويمكنه التأثير على العملية الحياتية العامة . وكقاعدة فإن الثمن هو الرفاهية المادية . يجب أن يعيش الإنسان مثلما يفكر ويتحدث ، وعندئذ لا تتحول المبادىء إلى ثرثرة وديماغوجية .

ميلانو . مؤتمر صحفي . أندريه تاركوفسكي
وزوجته على الشاشة . تاركوفسكي مضطرب
جداً ، وجهه شاحب ، يده تعبث بالقلم بعصبية .

المؤلف :

١٠ تموز عام ١٩٨٤ ، قصر بالاتسوسيبايوني في ميلانو . وصل من السويد حتى يعلن في مؤتمر صحفي أنه يريد البقاء في الغرب ، وقال : « إنها أكثر لحظة شنيعة في حياتي » . كان عصبياً ومرتبكاً ، تحدث بالتفصيل عن محاولاته المتكررة للوصول إلى إتفاق ملائم مع مسؤولي السينما السوفيت ، لكنهم عاملوه بقسوة وبقيت رسائله دون رد . كان الصمت البارد ردة الفعل على رسالة خاصة بعثها إلى القيادة الحزبية يطلب فيها السماح بسفر ابنه الصغير إليه . « لقد فهمت من كل هذا أنهم يكرهونني . . ولو أنهم أجابوا على رسائلي لمرة واحدة وبأسلوب إنساني ، لما هجرت وطني أبداً ، إنها مأساة وقد دفعوني إليها » . سأله أحد المراسلين أي بلد تعجبه الإقامة فيه الآن ، فأجاب بأنه لايعرف

بعد ، وأضاف : « اتخاذ القرار هو الأمر المهم بالنسبة لنا ، وكل ما عدا ذلك لا أهمية له أبداً ! » .

مقابلة مع المخرج السوفيتي أوتار يوسيلياني :

عندما سألوه عن سبب بقائه هنا ، أجاب : « حتى أضايقهم » . إلا أنهم أناس لا يمكن مضايقتهم ويستحيل تغييرهم . ولم يكن الألم الذي أصابه ، ألم فقدان المحيط المألوف الذي عاش فيه خمسين سنة ، مرتبطاً بحلم العيش في الغرب . صحيح أنه شعر بنوع من الرضى لكنه كان يقول لي دائماً بأن ثمة سذاجة بالتفكير وتكوين بورجوازي للعقل يسودان هنا ، وهي أمور لم يكن يتحملها ، أصبح أكثر حزناً ، ثم قال في النهاية إنه لا وجود لأية جنة على الأرض وأن الإنسان وُلد حتى يكون شقياً . لقد كان محكوماً عليه منذ البداية بالشقاء والعذاب والحزن .

كاتدرائية سان جيمس في لندن ،

تاركوفسكي يتابع حديثه :

« كان سيصعب علي أن أعيش لو أنني عرفت مسبقاً ماذا أعدت لي الحياة . وكانت ستصبح حياتي بلا معنى لو عرفت ماذا سيحدث لي ؟ إنني أتحدث طبعاً عن قدري الخاص ... ثمة ما هو خارق ونبيل في عدم معرفة هذا ، حيث يشعر الإنسان نفسه كرضيع لا حول له ولا قوة ولكنه محمي في الوقت نفسه . إن كل شيء قائم على هذا النحو بحيث تبقى معرفتنا غير مكتملة فلا نهين الأبدية ونعيش على الأمل ... »

المؤلف :

كان قد تلقى دعوة من كاتدرائية سان جيمس في لندن ليلقي

محاضرة عن سفر الرؤيا . تحدث عن نفسه وعن كتاب الوحي . إنه يرى أن حياته اكتسبت طابعاً رؤيوياً : « طوبى للذي يقرأ وللذين يسمعون أقوال النبوة ويحفظون ما هو مكتوب فيها لان الوقت قريب » .

برلين . منظر لمطعم وبار « باريس » .

المؤلف :

شتاء ١٩٨٩ — ١٩٨٥ ، برلين من جديد . نادراً ما يغادر شقته في شارع هكتور ، وفي بار « باريس » يلتقي بعدد قليل جداً من الناس . مشاريع ، مشاريع . يريد أن يصنع فيلماً بالاشتراك مع كلوغه عن رودولف شتايز ، (فيلسوف ألماني متصوف ، مؤسس الأنثروبوصوفية). الأحوال مع الهوفمانيانا لا تسير على ما يرام ، أخبروه أن النقود تحدد كل شيء في العمل السينمائي حيث يصعب على الشعراء العمل . وفي دار نشر « أولشتاين » يظهر كتابه (الزمن المسجل (الذي يتضمن أفكاراً عن الفن وعلم الجمال وشاعرية السينما . وفي مهرجان برلين السينمائي يشعر بأنهم لا يعيرونه الإهتمام الكافي ويعتقد أنهم يريدون أن يضحوا به في سبيل سينما الشرق — الغرب التجارية . يشعر بالقهر ، يتشاجر مع زوجته ، يتعب ، يعتزل في شقته المفروشة ، الحياة لا تزال على الحقائب .

من يوميات تاركوفسكي — المعلق :

٢٧ شباط عام ١٩٨٥ — برلين مدينة مقززة ، يجب أن أرحل عنها بأسرع وقت ممكن . لقد أهانوني في المهرجان ، تحاشوني كما كانوا يفعلون في موسكو . الألمان لم يقدموا صورة واضحة بعد عن إمكانياتهم المحلية .

جزيرة غوتلاند — اللقطة الأخيرة من (القربان) .
يسقي الصبي شجرة غرسها والده . نرى تاركوفسكي والمصور .

المؤلف :

وأخيراً غوتلاند والعمل على فيلم (القربان) . تصوير المشهد الأخير . ثمة إحساس بأنه يريد أن يضمن الفيلم كل شيء ، ويسوي حساباته مع مادية العصر وغياب الروحية ، مع زوجته التي كان يعتبرها ساحرة ، مع الحب والكراهية . إنه إنسان متماسك في عواطفه ومع ذلك متغير بوثبات : يهدي الدفء والسعادة والطيبة ، ثم يصبح فجأة جهماً وشريراً .

المشاهد الأولى من فيلم (القربان) — حديث
الأب والإبن — وبالأدق حديث الأب
لوحده إذ لا يجوز للإبن أن يتكلم بعد عملية
جراحية في حنجرته :

تعال إلى هنا ، ساعدني يا صغيري . أتعرف ، ذات مرة ، منذ زمن ، كان يعيش في دير أرثوذكسي عجوز اسمه بافعه . هذا العجوز غرس شجرة يابسة في الجبل وطلب من تلميذه يوحنا كولوف أن يسقي هذه الشجرة يومياً إلى أن تحيا ... ساعدني لنضع حجراً هنا ... وهكذا في صباح كل يوم كان يوحنا يملأ الجردل بالماء ويصعد الجبل ليسقي ذلك الجذمور ويعود مساء في العتمة إلى الدير ، واستمر على هذا الحال لمدة ثلاث سنوات ، وذات يوم مشرق صعد إلى الجبل ورأى شجرته مغطاة بالأزهار . وبصرف النظر عما يقال فإن النظام عمل عظيم .

أتعرف ، يبدو لي أحياناً لو أنك أديت عملاً معيناً ، كل يوم ، في الساعة نفسها ، وبصورة منتظمة مثل الطقس الديني ، فإن العالم سوف يتغير ، لا يمكن إلا أن يتغير ...

من يوميات تاركوفسكي — المعلق :

آذار عام ١٩٨٥ — السويديون كسالى ومتباطئون ولا يهمهم سوى انجاز بعض الشكليات . يقولون يجب البدء بالتصوير في الثامنة صباحاً دون أي تأخير ! مع العلم أنه تصوير خارجي ! ربما أنها البلد الوحيد حيث يعملون على تصوير الفيلم مثلما يخدمون في مؤسسة ما . من الساعة كذا إلى الساعة كذا ، دون أن يدركوا بأن الفيلم يتكون ويُخلق . لا وجود للمواعيد الصارمة عندما يدور الحديث عن الإبداع .. إنهم يعملون بشكل سيء فعلاً . .

يتحدث اندريوشا تاركوفسكي ، الإبن الثاني للمخرج :

... والبيت المبني على شاطىء البحر ، إنها قصة بيتنا في القرية ، وكل شخصيات الفيلم موجودة في حياتنا ، فالطفل الصغير هو أنا . وفي الفيلم يحب البطل ابنه الصغير كثيراً ويحدثه بمواضيع جادة للغاية لا يفهم الصغير معناها . لقد كان أبي يحدثني بمواضيع مشابهة عندما كنت صغيراً ، كنا نذهب للتنزه سوية وكان يروي لي قصصاً مختلفة وممتعة ، أحياناً أفهمها وأحياناً أخرى لا أفهمها . لكن الإستماع إليه كان ممتعاً دائماً وسوف أحتفظ بهذه الذكريات مدى الحياة .

تاركوفسكي مع زوجته في غوتلاند . الطقس صيفي .
أندريه يقف قرب الكاميرا أثناء التصوير ، يقوم
العامل الفني بنشر الدخان في المكان فيضع أندريه

· يده على أنفه إذ يصعب عليه التنفس .

· استراحة أثناء العمل . أندريه يقفز على الحبل
الذي تمسكه مساعدتاه . إنه مبتهج ، مليء بالطاقة .
لقطات من (القربان) — أحراش الصنوبر
حيث يتابع الأب حديثه مع ابنه :

... لا تخف يا صغيري ، لا تخف . لا وجود للموت . توجد حقيقة الرعب من الموت ، وهو رعب كريه جداً يرغم الكثيرين على مالا يجب على الناس فعله . كان كل شيء سيتغير لو أننا لم نعد نخاف من الموت ! يبدو أنني خرجت عن الموضوع قليلاً ...

لقطات تسجيلية . تاركوفسكي يسير على العشب .
تصوير (القربان) لا يزال مستمراً .

يتابع ارلند يوزفس حديثه :

أذكر كيف كان يبحث عن مكان لتصوير ذلك الحلم المرعب في (القربان) ، وكان يجب أن يحتوي المكان على جسر يهرع الناس إليه . طاف برفقة المصور والمنتجة في كل أنحاء استوكهولم بحثاً عن المكان المناسب ولم يجد شيئاً . وذات صباح جاء إلينا وقال : « وجدت مكان الكارثة » ، ثم أخذنا إليه . وبالفعل تم تصوير الكابوس ، وكانت الكاميرا تقف على بُعد أمتار معدودة من المكان الذي سوف يُغتال فيه أولف بالمه بعد ستة أشهر ، وكانت موجهة ناحية الدرج الذي سوف يهرب القاتل من خلاله . وعندما أخبرناه بالأمر في وقت لاحق أصيب بصدمة ، وسألته كيف وجد هذا المكان ، وهل كان مدفوعاً إليه بإحساس داخلي ؟ أجاب بأنه وجده المكان الأنسب لوقوع الكارثة .

لقد كانت لديه رؤيته الخاصة للتاريخ والسياسة والسلوك الإنساني ، وكانت رؤية ذات منشأ درامي ، وكان هو إنساناً عقلانياً ومثقفاً ، يمتلك أدوات متطورة جداً .

لقطات الكارثة في فيلم (القربان) . يهرع الناس .
حركة عبثية للجموع التي انتابها الفزع .
استوكهولم ، شارع بالمه .

تتحدث ليلا الكسندرا ، المساعدة والمترجمة في (القربان) :

اتصل بي وقال : « رأيت حلماً » ثم رواه لي . لقد حلم أنه ميت ومسجى على السرير وزوجته جالسة عند قدميه ، وعندما استدارت اتضح أنها إمرأة أخرى . وفي الفيلم نرى تجسيد هذا الحلم عندما تجلس اديلايد ، ثم تستدير ويرى البطل أمامه الساحرة ماريا ..

صور تاركوفسكي أثناء العمل على (القربان) .
يستلقي وسط الديكورات على أريكة مغطاة
بقماش أبيض ، وهي الأريكة نفسها التي
يستلقي عليها بطل الفيلم ويرى أحلامه الرؤيوية .
من يوميات تاركوفسكي — المعلق :

٢٩ أيلول ، استوكهولم ، كل شيء صعب على نحو مخيف : إنني متعب جداً . لا أستطيع أن أتحمل فراق اندريوشا ، لا أريد أن أعيش أكثر . .

٨ تشرين الثاني ، رأيت اليوم حلماً حزيناً ، رأيت من جديد بحيرة في الشمال ، مكان ما في روسيا ، شروق الشمس ، وعلى الشاطىء

الآخر يقوم ديران أورثوذكسيان وكنيسة رائعة الجمال . . كم أشعر بالشوق والحزن في روحي .

صور تاركوفسكي في تلك المرحلة .

مريض ، وجهه مرهق وشاحب .

١٠ تشرين الثاني ، لا جديد فيما يتعلق بأخبار أندريوشا . غداً سألتقي مع بالله للمرة الثانية . وفي روما ذهبت مع لاريسا إلى وزارة الخارجية ، يريدون مساعدتنا ولا يعرفون كيف ؟ كنا في زيارة محامي ، عضو في مجلس الشيوخ وله علاقات ممتازة مع الحكومة وقد طلب منه اندريوتي أن ينتظر قليلاً ليفكر بالخطوات اللازمة لدعوة اندريوشا إلى هنا . أنباء سيئة ترد من موسكو ، أيام مخيفة ، سنة مخيفة ، يا إلهي لا تتخلى عني !

١٨ تشرين الثاني ، أنا مريض . التهاث قصبات وشيء ما عبثي من الظهر وعضلات الرجل التي تضغط على الأعصاب وتثير آلاماً حادة في الرقبة والكتفين ، سعال وزكام في الوقت الذي يجب أن أسجل الصوت للفيلم ، والوقت يمضي بسرعة .

١٩ تشرين الثاني ، كنت عند المعالج الفيزيائي . الكتفان والظهر في وضع سيء نتيجة الضغط الدائم ويبدو أنه لا بد من إجراء عملية جراحية صغيرة في عظمة الترقوة اليمنى ، لان الإنتظار سيؤدي إلى تفاقم الوضع . تحدثت مع موسكو . لا جديد . والعمل في معهد السينما باستكهولم متوقف من دوني .

٢٤ تشرين الثاني ، أنا مريض على نحو خطير . توتر فظيع بيني وبين المنتجة بسبب مدة الفيلم : ساعتين وعشر دقائق . انتهت محادثات ريغان وغورباتشوف ، وثمة أمل في العام القادم .

٣٠ تشرين الثاني ، خلافات فظيعة بسبب طول الفيلم . لازلت مريضاً . اضطررت لإجراء تحليل عام للدم وتصوير الرئتين . النتائج لم تظهر بعد .

١٠ كانون الأول ، أخبرني الطبيب بضرورة مراجعة إخصائي بالرئتين يوم الجمعة القادم والموافق ١٣ كانون الأول ، (لقد اختار تاريخاً مناسباً) . تلقيت رسالة صارمة من معهد السينما وأجبت ببرود أنني لا أفهم موقفهم ، هل يريدون فيلماً لتاركوفسكي أم فيلماً تجارياً مدته ساعة ونصف .

المعهد المختص بعلم الأورام في استوكهولم .

جدران المبنى ، مداخله ، نوافذه . . .

١١ كانون الأول ، كلما تقدمت بالسن ازداد الإنسان غموضاً بالنسبة لي . إنه يفلت من رصدي وهذا يعني أن نظامي في التقييم قد انهار وأنني أفقد قدرة الحكم عليه . قد يكون جيداً انهيار نظام التقييم ، ولكن هل من الجيد أن ينهار النظام بأكمله ؟ انقذني يارب من أن أفقد كل شيء . ماذا يجري لي ؟ تفاقم جديد للسل ؟ التهاب رئتين أو ربما السرطان ؟ سأعرف كل شيء في ١٣ كانون الأول . لا أزال طريح الفراش. (آلام مبرحـــه في عمق الرئتين ، رأيت اليوم فاسيلي)، في الحلم ، كنا نلعب الورق ، سألته : « هل تكتب شيئاً الآن ؟ » ، أجاب بشرود وهو ينظر إلى ورق اللعب : « أكتب . . أكتب » . ثم نهض الجميع وقال أحدهم : « آن الآوان لتصفية الحسابات .. » .

١٢ كانون الأول ، منذ أيام كنت مستلقياً على السرير ، لم أكن نائماً ، ورأيت فجأة رئتي من الداخل ، وخصوصاً ذلك الجزء المصاب

بفجوة دموية . لم يتراءَ لي شيء مماثل من قبل . أحوالي سيئة ، سعال حاد وجاف ، آلام مبرحة في الرئتين والرأس .

١٣ كانون الأول ، إنه حقاً يوم الجمعة الأسود . كنت في عيادة الطبيب وكان الجميع مهتماً بي ومتعاطفاً معي لدرجة أنهم تابعوا إجراء التحاليل ودراستها خارج أوقات عملهم . ثمة شيء في الرئة اليسرى ، يقول الطبيب إنه من المستبعد أن يكون مجرد التهاب رئة لان البقعة السوداء لم تختفي بتأثير المسكنات التي تناولتها ، وربما أنه السل أو ورم خبيث ؟ سألوني أين أود إجراء العملية لو تطلب الأمر ذلك في أسوأ الأحوال . فكرت ، ربما لا ضرورة للعملية ، عذاب فقط دون نتيجة . إنها رئة وليست ثدي إمرأة . أخذوا عينة من قماشة ورم غامض ظهر الشهر الماضي فجأة في رأسي دون أي أسباب واضحة . العلاج سيستمر على أساس أن المرض سل ، وسوف يتضح كل شيء في ٢٠ كانون الأول .

لكنني مستعد للأسوأ ، فعندما رأيت رئتي في تلك الغيبوبة كان هناك ما يشبه النخروب وليس الورم ، لا أدري كيف يبدو الورم كان لدي انطباع أن كل شيء نظيف وغير خبيث حول الجرح . ربما كان يجب أن أوقع في إيطاليا عقداً للتأمين على الحياة ، لكن الوقت أصبح متأخراً الآن .

١٥ كانون الأول ، يعيش الإنسان ويعرف أنه سيموت عاجلاً أم آجلاً ، لكنه لا يعرف متى تماماً ، ولهذا فإنه يحاول إبعاد هذه اللحظة إلى وقت غير محدد مما يساعده على العيش . أما أنا فلم يعد يوجد ما يساعدني

على العيش . الأمر شاق فعلاً . لاريسا لم تعرف بالأمر بعد . كيف سأخبرها ؟ كيف سأستطيع توجيه مثل هذه الضربة القطيعة إليها ؟ _

١٦ كانون الأول ، أمضيت النهار كله في المستشفى . شقوا الورم رأسي وأخذوا خزعة أخرى . يقول الطبيب إن النتائج سيئة وإن الورم لا يستجيب للعلاج إلا بنسبة محدودة جداً . أحوالي سيئة . لا أدري كيف سأخبر لاريسا ؟

٢١ كانون الأول ، أسافر إلى إيطاليا بعد غد ، سأخذ معي كل شيء . أشعر بسوء أكثر يوماً بعد يوم . أذكر جلسات استحضار الأرواح عند ريرج ، استحضرنا روح بوريس باسترناك الذي قال إنني سأنجز سبعة أفلام ، ويبدو أنه لم يخطىء .

مقبرة بريدلكينا . تتحرك الكاميرا إلى قبر باسترناك .
يُسمع صوت قطار كهربائي يمر في مكان قريب .
كتابة على قبر باسترناك ، نقش بارز له ،
وتوقيعه « البجعي » الطائر .
بانوراما لمدينة فلورنسا الغارقة في ضباب خفيف .
شقة تاركوفسكي ، غرفة الطعام ، ومصباح مضاء .

المؤلف :

فلورنسا ، عيد الميلاد عام ١٩٨٥ . وأخيراً شقة خاصة وأثاث خاص . لقد قدمت مدينة فلورنسا الشقة له مجاناً ، ومحافظ المدينة يشعر بالسعادة لان تاركوفسكي يعيش هنا . الهدوء أخيراً . لكنه لا يشعر بالفرح . أعباء ثقيلة ، هواجس عن المرض والفيلم الذي لم ينته بعد ، والذي يعتبره أهم أفلامه . في المخطوطة الأولية لسيناريو (القربان)

كان البطل الرئيسي يعاني من مرض السرطان . هل يعتبر تاركوفسكي ابداعه نتاجاً غامضاً لقدره الخاص ؟

مقابلة مع تاركوفسكي :

« إن اللوحة الشاعرية التي أبدعتها في وقت ما تصبح واقعاً محدداً وملموساً يتجسد ويبدأ بالتأثير على حياتي سواء رغبت بذلك أم لا . لقد كان بوشكين محقاً عندما قال إن كل شاعر وفنان حقيقي هو نبي رغم إرادته ... »

المؤلف :

يذهب إلى باريس للعلاج ، ويعنون دفتر يومياته الجديد « درب الآلام » . يقول الأطباء السويديون إنه سيعيش ثلاثة أسابيع فقط .

تتحدث الممثلة الفرنسية مارينا فلادي :

كان مريضاً جداً . اتصل بي وطلب أن أحدد له موعد مع البروفسور شفار تسنبرغ . لبيت طلبه فوراً . لقد تعذب كثيراً ولم يكن يصدق كيف تفاقم المرض بهذه السرعة . سروح مرضي في العظام . وفي اليوم التالي نقلوه إلى المستشفى . انقضى بعض الوقت وتحسنت حالته قليلاً ، ثم جاء إلى شقتي وبقي فيها بضعة أسابيع . لقد ساعده العلاج على تخفيف الآلام والبدء بمونتاج الفيلم . الذي استمر لعدة أسابيع أخرى استطاع خلالها أن ينهي الفيلم وبدأ يفكر بفيلم جديد مكرس لحياة أحد القديسين ، ثم بدأت قصة حضور ابنه ولقد حاولنا جميعاً مساعدة أندريوشا وجدته على الحضور بعد مرور أربع سنوات من الفراق . ذهبت بنفسي إلى السفير السوفيتي وسلمته رساله البروفسور شفارتسنبرغ التي تصف حالة أندريه الصحية ، وفي ذلك الوقت بعث

الرئيس ميتران رسالة بهذا الصدد إلى السيد غورباتشوف . وبعد فترة وجيزة تلقينا نبأ السماح بسفر ابنه إلى فرنسا .

يتابع اندريوشا تاركوفسكي حديثه :

... عندما وصلت إلى هنا سألني عن كل ما يجري في موسكو . كان قلقاً على دارنا في القرية وكان دائماً يرسم مخططات لإعادة بنائها .

كان يشعر بالحنين إلى الوطن وإلى كل شيء فيه . سألني باهتمام كبير دون أن يبدي قلقه بشكل مباشر ، حاول أن يبقى متماسكاً حتى يكون قدوة لأمي التي كانت تعاني هي الأخرى ويصعب عليها كبت مشاعرها . لكنه كان يتعذب في أعماقه كثيراً ، وأنا أعرف صعوبة الأمر لانني أحن إلى وطني أيضاً لكن الأمر كان أصعب بالنسبة له فقد أمضى حياته كلها هناك . . لقد أحب روسيا وعمل من أجلها .

ومن جديد ، ايشلبرون .

العيادة الإنثروبوصوفية .

المؤلف :

يغادر فرنسا بعد أسابيع من العلاج الكيميائي القاسي . كان يشعر منذ زمن بانجذاب إلى تعاليم الإنثروبوصوفية حول الحياة والأمراض ، وكان يعتقد أن سرطانه هو مرض حياته ، ويأمل أن يستعيد قواه في العيادة الإنثروبوصوفية الصغيرة في جنوب ألمانيا . قد أخبره الأطباء في باريس أن صحته تحسنت وبوسعه أن يعود إلى أفلامه .. أما هو ،
في باريس أن صحته تحسنت وبوسعه أن يعود إلى أفلامه .. أما هو ،

ورغم أنه لم يفقد الأمل نهائياً ، كان ينظر إلى الأمر نظرة مختلفة ، وكان يستعد للموت .

يصدح لحن من (طفولة إيفان) على خلفية منظر

طبيعة ألمانية . حصان أبيض . حجارة جمعها تاركوفسكي

ووضعها على حافة النافذة في غرفته بالعيادة.

توجد طاولة وكتاب وزجاجة ماء .

من يوميات تاركوفسكي - المعلق :

١٣ تموز عام ١٩٨٣ ، إيشلبرون . ذهبت للتنزه في المساء ، وفجأة تملكتني رغبة غريبة . نزعت الحذاء وسرت حافياً على الأرض الباردة رغم حرارتي المرتفعة والسعال والزكام . لقد فقدت عقلي والأفكار الحزينة تملأ رأسي .

الطريق إلى إيشلبرون ..

اللوحة التي رسمها تاركوفسكي .. العين الإنسانية ،

جذع الشجرة ، تمثال ، قبر ...

المؤلف :

ويصاب بالتهاب في الرئتين ويلزم غرفته ، لا يغادرها إلا نادراً . أذهب أحياناً لزيارته ، نخرج ونتمشى ، بحذر ولمسافة قريبة . إنه زمن التحولات السياسية في الإتحاد السوفيتي . لكنه لا يؤمن بأية تغيرات جوهرية وعندما أسأله هل يتصور نفسه عائداً إلى الوطن قريباً .

يصمت ولا يجيب . يغادر إيشلبرون ويقدم لي هذه اللوحة . إنها شجرة آماله وتشبه تلك الموجودة " اللقطة الأخيرة من فيلمه الأخير ، إنها مخضرة .

كالابيكولا ، بلدة ساحلية إيطالية صغيرة .

بيت ، غرفة تاركوفسكي ، سريره ...

المؤلف :

يعود بصعوبة إلى إيطاليا والبحر ، ويستقر في كالابيكولا . إنها أيام التخيلات ، يرقد مريضاً في الغرفة العليا ويريد أن يبقى وحيداً ، لكنه يدعو إليه بسرور بين الحين والآخر ابنه اندريوشا وعامل البناء الذي يرسم ويناقش معه تفاصيل العمل على البيت الذي يريد بناءه في توسكاني . خلافات مع زوجته التي إما أنها لا تدرك شيئاً " واقع الأمر أو أنها تبعد عن نفسها هاجس وضعه السيء . وعلى شرفة الطابق الأسفل يتجمع الأهل والأصدقاء ، وفي أماكن أخرى يقوم أصدقاء آخرون بجمع المال للمخرج المريض على نحو مميت . إنه واقع لا عكن إنكاره . تزداد آلامه وتصبح أكثر حدة ، يفقد القدرة على الحركة ، وينقلونه إلى باريس من جديد ، وللمرة الأخيرة .

يتابع اندريوشا تاركوفسكي :

... لم أفكر بأنه سيغادر لفترة طويلة ، لقد سافر ، ذهب إلى المستشفى لتلقي العلاج ولم يقل شيئاً . وعندما اتصلت به في باريس للمرة الأخيرة وحاولت التحدث إليه لكنه اكتفى بالقول إن كل شيء سينتهي على ما يرام .

لقد أراد أن يعيش ، رسم مخطط البيت الذي أردنا أن نبنيه ،

تحدث معنا عن المستقبل والمشاريع الجديدة ، وبدأ كأنه يريد نسيان المرض الذي لم يكن يتكلم عنه أبداً .

شوارع باريس ، سيارة دفن الموتى

تنقل جثمان تاركوفسكي ، تدخل نفقاً

لا نهاية له .. إنه الطريق الأخير ..

من يوميات تاركوفسكي — المعلق :

٥ كانون الأول عام ١٩٨٦ ، باريس . في الأمس أعطوني علاجاً كيمياوياً للمرة الثالثة ، أشعر بنفسي مقززة ، لا يمكن أن يكون هناك حديث عن النهوض من السرير أو حتى التحرك . شفارتسنبرغ لا يعرف ماذا يفعل لانه لا يعرف من أين تأتي هذه الآلام الرهيبة .

فيلم (القربان) يعرض بنجاح في انكلترا وأمريكا . أنباء طيبة . اليابانيون ينظمون مؤسسة للدعم ، يجب أن نشرح لهم لماذا هو فقير مثل هذا المخرج المشهور .

١٥ كانون الأول عام ١٩٨٦ . هاملت . أمضيت اليوم كاملاً في السرير دون حراك . آلام في أسفل المعدة وفي الظهر والأعصاب أيضاً . لا أستطيع أن أحرك قدمي ، ثمة عقدة ما تثقلهما . إنني ضعيف للغاية . هل سأموت يا ترى ؟ وهاملت ؟ لم تعد توجد قوة لأي شيء الآن . هذا هو السؤال ...

المؤلف :

مات أندريه تاركوفسكي في ٢٩ كانون الأول عام ١٩٨٦ في أحد مستشفيات باريس . وتم دفنه في مقبرة المهاجرين الروس الواقعة في بلدة سان جانفيف ديو بوا ، في فرنسا .

تظهر عناوين نهاية الفيلم على خلفية

لوحة تاركوفسكي :

شجرة ، صليب أرثوذكسي على القبر .

(١٩٨٧)

*   *   *

فيلموغرافيا اندريه تاركوفسكي

* المدحلة والكمان

– سيناريو : اندرون كونشيلوفسكي ، أندريه تاركوفسكي .

– تصوير : فاديم يوسف .

– تصميم المناظر : سافت آغويان

– موسيقا : فيتشسلاف آفتشينكوف .

– تمثيل : إيغور فومتشنكو ، فلاديمير زامانسكي ، ناتاليا أرخانغلسكايا .

– انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٦١

* طفولة إيفان :

– سيناريو : فلاديمير بوغومولف ، ميخائيل بابافا .

– تصوير : فاديم يوسف .

– تصميم المناظر : يفغيني تشرنايف

– موسيقا : فيتشسلاف آفتشينكوف

– تمثيل : نيكولاي بورليايف ، فالنتين زوبكوف ، يفغيني جاريكوف ، ستبان كريلوف ، نيكولاي غرنيكو ، إيرينا تاركوفسكايا .

– انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٦٢

أندريه روبلوف :

– سيناريو : أندرون كانشيلوفسكي ، أندريه تاركوفسكي .

– تصوير : فاديم يوسف .

– تصميم المناظر : يفغيني تشرنايف ، إيبوليتا نوفودرجكين ، سرغي فورنكوف

– موسيقا : فيتشسلاف آفتشينكوف

– تمثيل : أناتولي سالانيتس ، إيفان لابيكوف ، نيكولاي غرنيكو ، إيرينا تاركوفسكايا ، نيكولاي يورليايف ، يوري نازاروف ، يوري نيكولن ، رولان بيكوف .

– انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٦٦ – ١٩٧١ .

* سولیارس :

– سيناريو : فردريك غورنشتاين ، أندريه تاركوفسكي .
عن رواية (سوليارس) لستانسلاف ليم .

– تصوير : فاديم يوسف .

– تصميم المناظر : ميخائيل رومادين .

– موسيقا : ادوارد آرتيمف .

– تمثيل : دوناتس بانيونس ، ناتاليا بونلدرتشوك ، أناتولي سالانيتس ، نيكولاي غرنيكو ، سوس سركسيان ، فلاديسلاف دفورجلسكي .

– انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٧٢ .

* المرآة :

– سيناريو : الكسندر ميشارين ، أندريه تاركوفسكي .
– تصوير : غيورغي ريربرغ .
– تصميم المناظر : نيكولاي دفيغوبسكي .
– موسيقا : ادوارد آرتيمف .
– تمثيل : مارغرتيا تيرخوفا ، إيغنات دانييلتسف ، لاريسا تساركوفسكايا آلا ديملوفا ، أناتولي سالانيتسن ، نيكولاي غرينكو ، أولغ يانكوفسكي .
– انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٧٥ .

* ستالكر :

– سيناريو : أركادي ستروغاتسكي ، باريس ستروغاتسكي عن روايتهما (نزهة على حافة الطريق)
– تصوير : الكسندر كنياجسكي .
– تصميم المناظر : أندريه تاركوفسكي .
– موسيقا : ادوارد آرتيمف .
– تمثيل : الكسندر كايدانوفسكي ، أناتولي سالانيتسن ، نيكولاي غرينكو أليسا فريندلخ .
– انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٧٩ .

* زمن الرحلات (فيلم تسجيلي) :

– سيناريو : أندريه تاركوفسكي ، تونيو غويرا .
– تصوير : لوتشانو توفلي .

– انتاج جينوس س.ر.ل.، إيطاليا عام ١٩٨٢ .

* الحنين :

– سيناريو : أندريه تاركوفسكي ، تونيو غويرا .

– تصوير : جزبي لانتشي .

– تصميم المناظر : أندريا كريزانتي .

– موسيقا : دبيوسي ، فردي ، فاغنر .

– تمثيل : أولغ يانكوفسكي ، دومينيتسيانا جوردانو ، ارلند يوزفسن ، باترتيسيا ترينو .

– انتاج القناة الثانية في التلفزيون الإيطالي RAI لحساب أوبرا فيلم ، إيطاليا عام ١٩٨٣ .

* القربان :

– سيناريو : أندريه تاركوفسكي

– تصوير : سفن نيوكفست .

– موسيقا : باخ ، وموسيقا شعبية سويدية ويابانية .

– تمثيل : ارلند يوزفسن ، سوزان فليتوود ، فاليري مرسى ، آلان ادفال ، غوردون غيسلاووتير ، سفن فولتر ، فيليبا فرانتس، تومي تشلكويست .

– انتاج معهد السينما السويدي ، استوكهولم .

آرجوس فيلم سي . آ ، باريس .

فيلم فور انترناشونال ، لندن . عام ١٩٨٦ .

الفهرس

« ... ينملكني حزن عميق وصادق عند كل مرة افكر فيها باندريه . لقد احببناه كثيرا ، ونحن ننحني امامه ... »

• انطونيوني

« ... كان هذا اشبه بمعجزة...
احسست بمن يشجعني ويحثني .
انه يعبر عما كنت اريد ان اقوله دائما من دون ان اعرف كيف .
ان تاركوفسكي بالنسبة لي هو الاعظم، لقد ابتكر لغة جديدة متوافقة مع طبيعة الفيلم : فهي تصور الحياة كانعكاس ، الحياة كحلم . »

• انغمار برغمان

[illegible]

• اندريه تاركوفسكي

الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩١

سعر النسخة داخل القطر
٧٠ ل.س

في الاقطار العربية ما يعادل
١٤٠ ل.س